

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES POUPÉES DE MARIE VASSILIEFF (1884-1957) : ENTRE UTOPIE ET
DYSTOPIE, LES DÉPLOIEMENTS DE L'EFFIGIE DANS L'ART
EXPÉRIMENTAL DES AVANT-GARDES HISTORIQUES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
JULIE RICHARD

FÉVRIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement les professeurs du département d'histoire de l'art que j'ai eu la chance de côtoyer au cours de mes études et qui ont appuyé de manière significative ce projet de mémoire: Dominic Hardy, Thérèse St-Gelais, Joanne Lalonde, Monia Abdallah et Patrice Loubier. Vous avez chacun à votre façon enrichi mes recherches par vos réflexions sur les visions de l'histoire de l'art.

Des remerciements particuliers vont à ma directrice de recherche Annie Gérin, pour son dévouement, sa disponibilité et sa grande écoute. Merci pour ces échanges stimulants et toujours intéressants. Je suis également reconnaissante de la liberté qu'elle m'a accordée dans ce processus de recherche et d'écriture.

Cette recherche n'aurait également pu se concrétiser sans le soutien du collectionneur Claude Bernès qui, avec générosité, m'a ouvert les portes de sa collection privée en me donnant accès à ses archives documentaires et photographiques. Je tiens également à souligner la collaboration du Musée du Montparnasse, de la Bibliothèque Kandinsky, ainsi que du Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Ces deux ans et demi de recherches ont été ponctués par un flot d'encouragements répétés de la part d'amis et de proches. Merci de votre appui sincère. Je tiens également à remercier mes parents et ma belle-famille pour leur grande foi en l'éducation et en l'importance d'une culture vivante dans notre société. Merci à mes parents pour leur grande confiance. Enfin, je remercie Nicolas du fond du cœur pour son amour inconditionnel, sa patience, sa curiosité contagieuse et sa soif insatiable de savoir.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
0.1 Inscription dans le champ de recherche	1
0.2 La problématique.....	6
0.3 Contribution à la recherche	7
0.4 Méthodologie	9
0.5 Présentation du mémoire	9
CHAPITRE 1	12
L’EFFIGIE CHEZ LES AVANT-GARDES HISTORIQUES.....	12
1.1 Entre utopie et dystopie.....	12
1.1.1 L’effigie : objet de remise en question	13
1.1.2 La marionnette et la révolution esthétique	17
1.2 La marionnette chez les avant-gardes historiques.....	21
1.2.1 L’influence du symbolisme russe au théâtre	21

1.3 Le développement de la poupée et de la marionnette chez les avant-gardes autour des concepts d'utopie et de dystopie.....	26
1.3.1 Edward Gordon Craig et l'homme-machine constructiviste	26
1.3.2 Le culte de l'art et l'enfant chez les avant-gardes historiques.....	34
1.3.3 Poupées, <i>puppen</i> et marionnettes : Approches critique et contre-utopie....	38
1.3.4 Les marionnettes à fils de Sophie Taeuber-Arp	45
1.4 Les Thèmes modernes.....	49
1.5 Conclusion.....	53
CHAPITRE 2	56
MARIE VASSILIEFF ET SES POUPÉES : AU-DELÀ DU GENRE	56
2.1 Marie Vassilieff et l'École de Paris.....	56
2.1.2 Marie Vassilieff et Montparnasse	58
2.2 Association et réseaux artistiques Paris/ Moscou/ St-Petersbourg.....	66
2.2.1 La Toison d'Or	66
2.2.2 Union des Artistes Russes	69
2.3 Les poupées de Marie Vassilieff : L'affirmation d'un art moderne à part entière	72
2.3.1 Engouement moderne pour la poupée	74
2.3.2 Les premières poupées de Vassilieff	75
2.3.3 La poupée-portrait	77
2.3.4 Représentation des pairs : entre le naturalisme et les « fétiches nègres » ..	80
2.3.5 Expositions et reconnaissance des poupées.....	87
2.4 Conclusion.....	93

CHAPITRE 3	95
VASSILIEFF ET LE THÉÂTRE LABORATOIRE DE L'ENTRE-DEUX- GUERRES FRANÇAIS	95
3.1 Le Théâtre du Bourdon et La Pauvreté Claire (1927-1928).....	97
3.1.2 Le Bal de La Misère Noire	100
3.1.3 Le Théâtre chrétien du Bourdon.....	102
3.1.4 Les marionnettes et la communauté	106
3.2 Le Théâtre Arc-en-Ciel	109
3.2.1 Geza Blattner (1863-1967)	110
3.2.2 Vassilieff et le théâtre de guignols de Géza Blattner (1929-1931).....	113
3.3 Le Théâtre Art et Action (1937).....	117
3.3.1 Un héritage symboliste	119
3.3.2 Le costume comme dispositif : Le spectacle <i>Voyelles</i>	120
3.4 Retour à l'ordre et fin des expérimentations	122
3.5 Conclusion.....	124
 CONCLUSION	 126
4.1 Retour sur la question.....	126
4.2 Retour sur les objectifs.....	131
4.3 Remise en question.....	132
4.4 Nouveaux regards et ouverture du champ de la discipline.....	134

ANNEXES.....	136
ANNEXE A- REPÈRES CHRONOLOGIQUES.....	137
ANNEXE B- POUPÉES DIVERSES.....	140
ANNEXE C- POUPÉES-PORTRAITS DE STYLE PRIMITIVISTE.....	151
ANNEXE D- POUPÉES-PORTRAITS DE STYLE NATURALISTE	166
ANNEXE E- LE THÉÂTRE DU BOURDON (1927-1928).....	185
ANNEXE F- LE THÉÂTRE ARC-EN-CIEL (1929-1931)	200
ANNEXE G- LE THÉÂTRE ART ET ACTION (1937).....	207
ANNEXE H- LIVRETS D'EXPOSITIONS	211
ANNEXE I- ŒUVRES ET DOCUMENTAIRES COMPLÉMENTAIRES	223
 BIBLIOGRAPHIE.....	 242

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1. Paul Klee, <i>Sans titre (Spectre électrique)</i> , [1923] Réplique 2006-2008, Ampoule de céramique, métal et plâtre peint, tissus anneaux de métal, 49,5 x 28,2 x 22,2 cm. Poupée : hauteur de 38 cm © Zentrum Paul Klee (Bern)	40
2. Photographie anonyme, <i>Hannah Höch en tant que mannequin de mode avec une de ses poupées dada</i> , vers 1920, dimensions inconnues. © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst (Berlin)	43
3. Hannah Höch, <i>Poupées Dada</i> , 1916, dimensions inconnues. © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Berlin).....	45
4. Sophie Taeuber-Arp, <i>Docteur Complexe (Le Roi Cerf)</i> , 1918, Bois tourné et peint, acrylique, métal, étain, crochets, 41 x 20 x 20 cm © Musée für Gestaltung (Zürich).	48
5. Sophie Taeuber-Arp, <i>Garde/ Sentinelle (Le Roi Cerf)</i> , 1918, Bois tourné et peint, acrylique, métal, étain, crochets, 56 x 18 x 18 cm © Musée für Gestaltung (Zürich).	49
6. Alexandra Exter, <i>Polichinelle</i> , 1926, Bois peint, dimensions inconnues © Musée Für Gestaltung (Zürich)	51

RÉSUMÉ

Ce mémoire démystifie la création d'effigie chez les avant-gardes historiques en s'intéressant aux moteurs théoriques et plastiques du phénomène artistique, tout en s'appuyant sur l'approche des études sur le genre (*Gender Studies*). La multiplicité des exemples d'œuvres traitant du simulacre humain en scène au cours d'une période succincte (1900-1948) s'explique par une pensée esthétique qui oscille constamment entre une ferveur utopiste, laissant place à un culte croissant pour la machine, et une attitude dystopique, motivée par une crainte d'un envahissement technologique progressif. Cette recherche met d'abord en contexte cet élan créatif en présentant un éventail diversifié des productions de marionnettes au théâtre de l'avant-garde historique dans la première moitié du XX^e siècle, donnant lieu à des tangentes stylistiques et techniques inédites.

Par ailleurs, cette recherche analyse de manière approfondie la production de poupées et de marionnettes de Marie Vassilieff (1884-1957), la plupart fabriquées à Paris au cours de l'entre-deux-guerres. Cette œuvre se révèle exemplaire vue son inventaire impressionnant et sa mise en application rigoureuse d'emprunts stylistiques variés – notamment symbolistes, primitivistes et constructivistes – caractéristiques d'une vive recherche esthétique. De plus, la création de la poupée-portrait comme nouveau genre artistique affirme la volonté de l'artiste d'hisser la poupée artistique au rang de l'art. Enfin, la création de marionnettes et de costumes de Vassilieff au théâtre expérimental s'inscrit dans le prolongement de ces expérimentations.

Mots clés :

Effigie – Poupée – Marionnette – Marie Vassilieff – Avant-garde historique – Utopie – Dystopie – Théâtre expérimental – Culte machiniste – Culte de l'enfance

INTRODUCTION

[...] au lieu d'apparaître comme un sous-problème mineur, marginal, ridiculement provincial, greffé sur une discipline sérieuse et établie, ladite question des femmes pourrait devenir un catalyseur, un outil intellectuel qui permettrait de vérifier les présupposés « naturels » [...].¹

*Ideology is not a conscious process, its effects are manifest but it works unconsciously, reproducing the values and systems of belief of the dominant group it serves. [...] the current ideology of male dominance has a history.*²

0.1 Inscription dans le champ de recherche

Le récit artistique moderne marque l'histoire de l'art par un changement de paradigme remettant en question les codes définissant la pratique artistique – que ce soit le statut de l'artiste ou celui de l'œuvre d'art – et ce, autour d'un rejet du goût bourgeois et de l'art académique. L'évolution sociale, le développement industriel ainsi que les guerres de pouvoir au cœur des multiples traumatismes politiques³ de la première moitié du XX^e siècle font aujourd'hui l'objet d'une redécouverte de cette période historique charnière dans la naissance de l'homme moderne. Ce projet de mémoire s'inscrit effectivement dans un mouvement actuel de relecture des avant-gardes historiques. Cet axe de recherche semble motivé par des préoccupations qui se détournent quelque peu d'une historiographie basée sur le canon artistique qui a

¹ Linda Nochlin (1993[1971]). Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?, dans *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Nîmes: Jacqueline Chambon, p. 202.

² Rozsika Parker et Griselda Pollock (1981) *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York: Pantheon Books, p. 80.

³ Nous basons l'emploi de ce terme sur l'analyse transhistorique que fait Éric Hobsbawm de la période. Voir Éric Hobsbawm (2008) *L'Âge des extrêmes : Histoire du court XX^e siècle 1914-1991*, Bruxelles: Éditions A. Versailles Paris: Le Monde diplomatique.

surtout privilégié un corpus masculin⁴. En effet, depuis les deux dernières décennies du XX^e siècle, des théoriciens, commissaires d'exposition, sociologues et historiens de l'art renouent avec l'art moderne tout en accordant une attention accrue à la pluralité des « cadres de l'expérience⁵ » de cette période phare. Cette perspective jusque-là novatrice n'est pas le fruit du hasard et coïncide avec une ouverture de la discipline aux *Gender Studies* et aux *Cultural Studies*. Elle s'appuie sur la déconstruction des schèmes de pensée proposée par ces domaines d'études. Celle-ci vise les mécanismes d'exclusion, la formation des institutions et la construction naturalisée de la norme. Enfin, ces approches offrent d'autres outils intellectuels et tracent de nouvelles voies de recherche en histoire de l'art. Elles ont contribué sans équivoque à l'ouverture du champ de la pratique et de la théorie artistique, en prônant notamment une vision antihierarchique des productions, en valorisant une relecture critique des corpus admis et du travail des femmes et des « autres modernistes⁶ ».

Par ailleurs, ces analyses, éclairées par les théories féministes et les études de genre⁷ qui en découlent, questionnent à leur tour les structures de l'histoire de l'art en tant

⁴ Griselda Pollock comprend la notion de canon artistique en tant qu'« éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique ». L'auteure associe également cette sélection à un « patrimoine universel » visant la construction du « panthéon artistique » admis en tant que base de la connaissance qui se doit d'être maîtrisée par tous. Cette constitution de la connaissance est tributaire de l'évolution du statut de l'artiste et du « génie artistique » longtemps accordé au sexe masculin et créant ainsi des exclusions. Griselda Pollock (2007) *Des Canons et des Guerres culturelles Les Cahiers du Genre*, Paris : L'Harmattan, p. 46-47.

⁵ Erving Goffman (1991) *Les Cadres de l'expérience*, Paris : Éditions de Minuit.

⁶ Nous faisons ici référence au texte de Partha Mitter qui s'intéresse à l'hégémonie des discours et à l'hétérogénéité des définitions. Voir Partha Mitter (décembre 2008), Interventions: Decentring Modernisms Art History and Avant-garde Art from the Periphery *The Art Bulletin*, 90 (1), p. 531-548.

⁷ Nous nous appuyons ici sur la réflexion posée par l'historienne Joan Scott: « [...] le genre est l'organisation sociale de la différence sexuelle. Il ne reflète pas la réalité biologique première, mais il construit le sens de cette réalité. » Voir Joan Scott (1998) *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme* [Trad. française], Paris : Albin Michel, p. 15.

que discipline basée sur un récit héroïsant et célébrant ses canons masculins⁸. En publiant de nombreux ouvrages prônant la déconstruction des mythes, les auteures féministes Griselda Pollock et Rozsika Parker, démontrent qu'une relecture des avant-gardes historiques est nécessaire, et que celle-ci passe par une remise en question des structures et des systèmes de discrimination assimilés par la société⁹. Pollock et Parker mettent en relief le décalage entre l'histoire de l'art (en anglais *History of art*) comme champ d'étude et l'histoire de l'art en tant que discipline académique (*Art history*) afin de rendre compte du processus de sélection¹⁰ qui a mené progressivement à une évacuation de l'art des femmes au XX^e siècle¹¹.

Par conséquent, c'est en s'inspirant de la vision antihierarchique des médiums partagés par certains sociologues (Monique Segré, Raymond Williams) et auteures

⁸ La question est d'abord soulevée par l'historienne de l'art Linda Nochlin dans « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », un texte fondateur de la pensée féministe en art. L'auteure affirme au sujet des limites posées par la discipline : « La question de l'égalité des femmes – en art ou n'importe où ailleurs – ne relève donc pas de la relative bonne ou mauvaise volonté des individus masculins ni de l'assurance ou du dénuement des individus féminins, mais de la nature même de nos structures institutionnelles et de cette vision de la réalité qu'elles imposent aux êtres humains qui y participent ». Linda Nochlin (1993[1971]), *op. cit.*, p. 210.

⁹ Voir Griselda Pollock (automne 2010), Moments and Temporalities of the Avant-Garde « in, of, and from the Feminine » *New Literary History*, 41(4), p. 795-820.

¹⁰ À propos des systèmes de sélection inhérents à toute tradition, Raymond Williams (1921-1988) emploie le terme de « tradition sélective ». La notion s'applique tant au schème de construction d'une culture (sociale et intellectuelle) et à ses institutions : « [...] *an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification. ... It is a version of the past which is intended to connect with and ratify the present. What it offers in practice is a sense of predisposed continuity* ». Raymond Williams (1977) *Traditions, Institutions, and Formations Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, p. 115.

¹¹ Rozsika Parker et Griselda Pollock (1981) *op. cit.*, p. xvii.

Séverine Sofio soulève également la question de la résistance de la notion d'universalité dans les discours. Selon Sofio, celle-ci est responsable du processus d'exclusion naturelle dans la transmission des savoirs et de la persistance du régime du canon en art. Ainsi, la modernité, par sa vision progressiste et linéaire aurait cautionné la mise en place d'une tradition formée par la consécration des génies. Voir Séverine Sofio *et al.* (2007), Les arts au prisme du genre : la valeur en question *Cahiers du Genre*, 2 (43), Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm>

féministes (Nochlin, Pollock, Parker) que nous proposons une relecture des avant-gardes historiques. Pour ce faire, nous nous intéresserons spécifiquement à la fabrication de poupées et de marionnettes artistiques, un corpus peu étudié en histoire de l'art. À cet effet, notre étude tient compte de la dévaluation historique du travail des femmes en art ayant mené à la classification des médiums, dès lors partagés entre « arts mineurs » et « arts majeurs »¹². Dans la même veine, Pollock confirme dans *Old Mistresses* que seule l'identité sexuelle du créateur prime sur l'objet d'art¹³. Dans une même logique de pensée, Parker fait aussi état dans *The Subversive Stitch* d'une association genrée des pratiques comme le sont les arts appliqués ainsi que l'artisanat. En effet, longtemps confiné aux espaces domestiques¹⁴, le travail des femmes fut traditionnellement relié à la décoration et au textile¹⁵. Par ailleurs, Pollock émet quelques prescriptions afin de sortir des cadres d'analyse habituels érigés d'après une tradition patriarcale¹⁶. À son avis, une mise en contexte des productions servirait véritablement la recherche en privilégiant l'apport singulier d'une artiste et éviterait des raccourcis intellectuels qui ont tendance à causer une homogénéisation des

¹² Voir Rozsika Parker et Griselda Pollock (1981), *op. cit.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴ Historiquement, l'art textile tend à disparaître progressivement du champ artistique à partir du Moyen-âge pour intégrer les tâches domestiques de la femme. Cet aspect est relevé par l'auteure Virginie Péan qui souligne également la tension entretenue de tout temps par les femmes artistes avec le textile « l'un en accord avec leur démarche artistique, l'autre en rappel aux arts domestiques codés au féminin ». Voir Virginie Péan (2001) *Le va et vient des plasticiennes entre travail artistique et travaux domestiques : L'art textile par ses créatrices Vers une sociologie des œuvres T.2*, Paris/Montréal : L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, p. 328.

¹⁵ Voir Rozsika Parker (2010), *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres: I.B. Tauris. Sur l'historique de cette division sexuelle la sociologue Monique Segré ajoute : « Au cours du XVIII^e siècle la mention « arts libéraux » sera remplacée par celle des « Beaux-Arts » qui qualifieront les arts du beau, de l'inutile, arts nobles, supérieurs, destinés à l'agrément et au plaisir, distincts des « arts utiles », inférieurs, vulgaires, destinés au négoce ». Voir Monique Segré (2001) *De l'objet décoratif à l'œuvre Vers une sociologie des œuvres T.2* Paris/Montréal : L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, p. 136.

¹⁶ Nous pourrions ici ajouter qui admettent le masculin en tant que norme et domaine de l'universalité.

œuvres rassemblées sous le couvert de l'« art féminin » et faisant ainsi fi des individus.

La collection d'essais, de catalogues d'expositions¹⁷ et d'ouvrages monographiques portant sur les productions de femmes issues de la première moitié du XX^e siècle atteste de la vivacité de ce champ de recherche¹⁸. Un examen de l'état de la littérature récente fait également ressortir une attention particulière portée à des corpus spécifiques de production longtemps considérés comme des « arts mineurs », tels que le design, la photographie, la performance, les arts décoratifs, les arts appliqués et les arts textiles. En examinant des pratiques dites plus « marginales », ces ouvrages se préoccupent de l'apport des femmes à l'exploration technique et esthétique ainsi qu'au développement d'une interdisciplinarité artistique¹⁹. Ces études prennent aussi

¹⁷ Parmi ces catalogues notons *Femmes artistes* (2012), *Femme artiste dans le monde arabe* (2011), *Artistes femmes : de 1905 à nos jours* (2010), *Femmes artistes/artistes femmes : Paris 1880 à nos jours* (2007), *Elles@centrepompidou* (2010), *Modern Women: Women artists at the Museum of Modern Art* (2010) et *Au pays des merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis* (2012).

¹⁸ Publié en 1982, le catalogue de l'exposition *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940* semble être le coup d'envoi de maintes recherches portant un regard féministe sur le travail des femmes de l'avant-garde historique. Voir Lea Vergine (1982), Palazzo Reale, Milan, Italie (1980) *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940, femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Trad. De Mireille Zanuttini, [Catalogue d'exposition] Paris : Éditions des Femmes. Par ailleurs, dans le recueil des actes du colloque *Genre et Avant-gardes* (2012), les auteurs Guillaume Bridet et Anne Tomiche relèvent plusieurs manifestations héritières de cette voie théorique. En voici une sélection : Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985) et *Women, Art and Society* (1985), Erika Billeter et José Pierre (dir.), *La Femme et le Surréalisme* (1987), Jean-Claude Marcadé et Marie-Laure Bernadac (dir.), *Féminin / Masculin. Le sexe de l'art* (1995), Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and "Feminine" Art, 1900 to the Late 1920s* (1995), Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes* (2006), Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours* (2007), Ruth Hemus, *Dada's Women* (2009). Ulrike Muller, *Bauhaus Women, Art, Handicraft, Design* (2009). Voir Guillaume Bridet et Anne Tomiche *Genre et Avant-gardes* (2012) Villetaneuse : Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires Paris : L'Harmattan, p. 13.

¹⁹ Nous pensons ici à Ulrike Müller, *Bauhaus Women, Art, Handicraft, Design* (2009), Ruth Hemus, *Dada's Women* (2009), Élisabeth Otto et Vanessa Rocco, *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870's through the 1960* (2012), Nadia Swelson-Gorse, *Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity* (1998). Notons aussi la parution d'un mémoire de maîtrise par Marie-Christine Pitre, traitant de la création de patrons pour l'impression

en compte la construction sociologique et anthropologique de la culture matérielle et remettent en question la classification genrée des objets à travers l'histoire²⁰. Ils procèdent ainsi à la déconstruction des systèmes sociaux responsables de la mise en place de stéréotypes perpétuant le statut de l'objet dit « féminin » à travers l'histoire²¹.

Après avoir dressé cet état du champ de recherche ainsi que des principales sources théoriques ayant influencé cette mise en contexte inédite de la production de poupées/marionnettes chez les avant-gardes, nous consacrerons les prochaines lignes à la présentation de la problématique du mémoire.

0.2 La problématique

Ce projet de recherche se penche sur un phénomène caractéristique des explorations plastiques de l'avant-garde historique européenne de la première moitié du XX^e siècle. La fabrication de poupées artistiques modernes n'a jusqu'ici reçu qu'une faible mise en contexte dans les manuels d'histoire de l'art et cette production singulière est souvent associée à un corpus dadaïste bien connu²², réduisant ainsi la

textile par certaines femmes artistes constructivistes pour des industries pendant les années 1920. Voir Marie-Christine Pitre (2011), *Quand l'art rencontre l'industrie, ou, « L'impossible conciliation des inconciliables »*, Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec à Montréal.

²⁰ Sur l'évolution historique du statut des arts décoratifs voir Monique Segré, *op. cit.*, p. 135-158. Aussi sur la question des rapports ambivalents entre les femmes et les médiums artisanaux voir Virginie Péan, *op. cit.*, p. 327-340.

²¹ Nous songeons ici aux ouvrages *The Gendered Object* (Pat Kirkham, 1996) et *As long as it's Pink: The Sexual Politics of Taste* (Penny Sparke, 2010).

²² En l'occurrence les *Dada puppen* fabriquées par Emmy Henning et Hannah Höch. Nous avons cependant décidé de traiter de ces productions au premier chapitre, mais en renouvelant l'analyse de ce corpus et en insistant sur l'apport stylistique et les signes d'émancipation dont ces œuvres sont porteuses.

portée symbolique et la contribution stylistique de l'ensemble de ces expérimentations.

Ce mémoire a pour objectif premier d'inscrire l'une des productions les plus prolifiques de poupées et de marionnettes dans les explorations de l'avant-garde historique et de retracer le contexte de son émergence. Dans cette perspective, ce projet tente de mesurer l'apport des poupées/marionnettes de Marie Vassilieff (1884-1957) dans le paysage artistique européen de l'entre-deux-guerres. L'artiste franco-russe a su présenter un corpus exemplaire en soi, par le nombre de ses figures, mais également par l'esthétique particulière qu'elle a su développer à Paris au cours des années vingt. À un moment où l'effigie et les potentiels visuels du simulacre sont au cœur des réflexions esthétiques modernes, cette œuvre semble représentative de la vocation de laboratoire de cet art. Elle est aussi tributaire des enjeux soulevés par des attitudes utopiste et dystopique, qui traverseront en alternance tout l'art moderne. Au tournant du XX^e siècle, alors que les esprits utopiques louangent la machine en tant que forme de progrès ultime, les esprits dystopiques engagent un dialogue avec un passé folklorique, par crainte de l'envahissement de la technologie et d'une déshumanisation progressive et affolante. L'appartenance simultanée de Vassilieff à ces deux courants de pensée est notamment visible par l'incidence stylistique à la fois du primitivisme et du constructivisme dans ses réalisations artistiques.

0.3 Contribution à la recherche

Mis à part quelques catalogues d'expositions rétrospectives consacrées à l'œuvre de Vassilieff, Solange Prim-Goguel a consacré une thèse de doctorat (1982) à la production cubiste de l'artiste. Cette recherche, qui se démarque par la qualité de ses sources documentaires, traite notamment des poupées de Vassilieff, mais davantage de la formation de l'artiste à Paris, de ses peintures cubistes ainsi que de sa

participation aux grands Salons de l'époque²³. Youlia Pospelova, quant à elle, procède dans un mémoire (2000), puis dans une thèse (2007), à l'étude de l'œuvre complète de l'artiste. L'auteure dresse un portrait essentiellement biographique de Vassilieff en relevant la qualité exceptionnelle de ses poupées. Pospelova insiste également sur les relations personnelles de l'artiste, témoignant du cheminement artistique de Vassilieff. La production de poupées n'est toutefois pas remise en contexte dans ces études et est plutôt étudiée comme une entreprise individuelle de l'artiste. La présente étude cherche ainsi à ancrer cette production singulière de poupées et de marionnettes dans un phénomène global de l'avant-garde historique de l'entre-deux-guerres.

Il apparaît d'abord nécessaire de rattacher la poupée aux origines de son appropriation moderne dans la théorie théâtrale et l'art performatif. En effet, au début du XX^e siècle, la poupée demeure la réplique du corps qui ouvre la scène à tous les possibles. L'approche théâtrale de Vassilieff, dont l'œuvre fut grandement imprégnée des idées des symbolistes russes, cautionne le rapprochement opéré dans cette recherche entre la dramaturgie et la poupée artistique. Ainsi, l'apport particulier de cette étude réside dans la démystification d'un foyer d'expérimentation en art moderne, la fabrication de simulacre, tout en exposant toute sa richesse esthétique. Cette étude contribue également à positionner l'œuvre de Vassilieff – notamment ses poupées ainsi que ses marionnettes au théâtre laboratoire français – dans un plus vaste environnement créatif. La production d'effigies de Vassilieff, objet principal de cette recherche, constitue selon nous un cas exemplaire de création hybride et interdisciplinaire chez les femmes artistes de l'époque. Ainsi, la poupée constitue pour Vassilieff un moyen idéal pour renouveler son vocabulaire formel et nourrir sa créativité insatiable.

²³ Notamment au Salon des Indépendants et au Salon d'automne à partir de 1909.

0.4 Méthodologie

Cette analyse approfondie s'appuie sur des recherches entreprises à Paris en mai 2013 et une cueillette de données auprès de différents fonds d'archives (Bibliothèque Kandinsky, Musée des arts décoratifs de la ville de Paris, Musée du Montparnasse, Bibliothèque Serpente-Sorbonne, Collection privée de Claude Bernès). Ce voyage nous a permis de consulter des sources premières (correspondance, articles de journaux, etc.) et d'entrer en contact avec le principal collectionneur de l'œuvre de Vassilieff. À cet effet, Bernès dispose non seulement d'une riche collection d'articles et de photographies portant sur l'œuvre de cette artiste. Ces archives contiennent également une foule de documents se rapportant au théâtre de marionnettes du début du XX^e siècle qui ont été mis à profit pour cette recherche. Il s'agit de toute évidence d'une source primordiale sans laquelle nous n'aurions pu mener à bien ce projet de mémoire.

Par ailleurs, des ateliers de recherche nous ont permis de procéder à la lecture critique d'ouvrages provenant de plusieurs disciplines (histoire, littérature, théâtre et sociologie) dans le but de constituer un état de la littérature de notre corpus de recherche. Nous avons par la suite rédigé des essais posant une réflexion sur divers sous-aspects du sujet que nous avons ici décliné en trois chapitres.

0.5 Présentation du mémoire

Dans un premier chapitre, nous tentons d'inscrire la production de poupées artistiques de la première moitié du XX^e siècle à l'intérieur d'un phénomène expérimental global chez les avant-gardes historiques. Nous y relevons brièvement les origines de son développement en traçant un portrait évolutif des sources littéraires, dramaturgiques et plastiques qui l'ont forgé. De plus, cette section

répertoire certains exemples de cas issus de la réflexion esthétique et technique de l'effigie en art moderne. Pour ce faire, nous effectuons un détour par la théorie dramaturgique et le théâtre de marionnettes européen du début du siècle. Ce choix argumentaire s'avère indispensable selon nous. Il s'appuie sur une tradition commune partagée par tout type de simulacre humain, qu'il soit pantin, mannequin, poupée ou marionnette. C'est donc au théâtre que prend forme cette théorie mécaniste qui engendre les êtres artificiels dans les écrits comme sur scène. Ces développements sont à la source de l'engouement moderne pour l'effigie. Cette mise en contexte se doit également de rendre explicite l'incursion des avant-gardes historiques dans la production de jouets pour enfants. En effet, ces artistes sont fascinés par l'enfance et son poids sémantique. La pureté de l'enfance et son caractère spontané s'imposent donc au début du XX^e siècle en tant que moteur de la création. Les visées pédagogiques des *kindergarten* de Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782-1852) et des associations pour l'enfance marquent également une filiation entre l'art et l'enfance ainsi que le développement d'un vocabulaire formel inédit. Enfin, le chapitre se termine par un examen des pratiques de plusieurs artistes d'avant-garde qui ont contribué à leur manière au développement esthétique de la marionnette et de la poupée moderne, dont Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch, Emmy Hennings et Alexandra Exter.

Le second chapitre tente de jeter quant à lui un éclairage novateur sur la production de poupées et de marionnettes de Marie Vassilieff dont la contribution dans le champ d'exploration de l'effigie moderne se révèle être majeure. Nous insistons d'abord dans cette portion du mémoire sur les liens étroits entretenus par l'artiste franco-russe et la communauté artistique de Montparnasse, où Vassilieff s'impose comme l'un des piliers fondateurs du nouveau centre artistique parisien au début du siècle. De plus, l'engagement de l'artiste se démarque par une diversité de projets impliquant plusieurs figures montantes du Tout-Paris, mais aussi par son implication sociale manifeste, notamment au cours de la Première Guerre mondiale. Marie Vassilieff se

révèle être une figure parisienne incontournable par ses relations privilégiées avec son pays natal et avec les organes de la jeunesse artistique russe qui lui permettent d'entretenir des relations constantes entre Paris, Moscou et St-Pétersbourg. Par conséquent, elle contribue à établir certains partenariats en vue de projets d'art en plus de faire découvrir les artistes dans un accord mutuel entre ces divers foyers artistiques. Cette mise en situation atteste de la vivacité d'esprit de cette artiste entrepreneure et de l'incidence de son réseau particulier sur la création artistique de l'époque. Aux premières loges des réalisations de l'avant-garde française, Vassilieff innove à sa façon en révolutionnant le genre de la poupée et lui confère le statut d'œuvre artistique à part entière. Durant la période de l'entre-deux-guerres, elle crée en fait un nouveau genre artistique, la poupée-portrait, qui résulte de la fabrication de miniatures à l'effigie de personnalités connues. Un véritable engouement pour ce médium se développe au cours des années vingt grâce au mécénat du couturier Paul Poiret (1879-1944), comme en témoigne le nombre croissant d'expositions et d'articles qui y sont consacrés.

Enfin, le troisième chapitre se penche sur trois collaborations de Vassilieff avec le théâtre laboratoire français; le Théâtre chrétien du Bourdon (1927-1928), le Théâtre Arc-en-ciel (1929-1931) et le Théâtre Art et Action (1937). L'artiste y conçoit alors des marionnettes et des costumes qui se présentent en continuité avec les enjeux esthétiques du constructivisme. Par conséquent, en collaboration avec les plus grands créateurs de son temps, l'artiste franco-russe participe à la révolution du théâtre contemporain.

En considérant les récents développements des études sur le genre en histoire de l'art, ce mémoire propose donc, dans le contexte d'une étude qui cible la production de poupées et de marionnettes de Marie Vassilieff, une réécriture critique de la fabrication d'êtres artificiels chez les avant-gardes historiques, tout en soulignant les traits singuliers de l'œuvre de cette grande dame du Montparnasse.

CHAPITRE 1

L'EFFIGIE CHEZ LES AVANT-GARDES HISTORIQUES

1.1 Entre utopie et dystopie

Les termes « poupée » et « marionnette » proviennent non seulement d'une même racine étymologique, mais le développement des objets auxquels ils réfèrent puise également dans une tradition commune. La première section de ce mémoire procédera donc à une mise en contexte des enjeux et des innovations esthétiques qui les caractérisent. Cette entrée en matière permettra de jeter les bases pour comprendre les mécanismes de construction de la notion d'effigie dans l'imaginaire littéraire et artistique européen, à partir de son introduction par les romantiques allemands au XVIII^e siècle. Elle mènera ensuite à l'évaluation de son potentiel créatif pour les arts et son intégration dans le discours de l'histoire de l'art. Ce chapitre s'intéressera par conséquent aux différents courants théoriques qui ont célébré la marionnette en tant que figure de réforme au théâtre au tournant du XX^e siècle, en l'occurrence, un mouvement formé par l'alternance d'une pensée utopique et dystopique. De plus, l'enfance représente une opportunité de création inégalable chez les avant-gardes historiques qui développent une esthétique singulière autour de la conception de jouets, poupées et marionnettes. Il sera d'ailleurs question des différentes directions stylistiques et des thèmes adoptés dans de multiples projets de l'avant-garde, tous mouvements confondus. Bien entendu, ne furent retenues que quelques œuvres phares, jugées porteuses d'idées représentatives des enjeux soulevés par l'effigie en art. Il semble toutefois opportun de tenter d'abord quelques définitions.

1.1.1 L'effigie : objet de remise en question

Le terme « effigie » appartient à un créneau particulier de la littérature européenne des XVIII^e et XIX^e siècles. Les écrits qui le composent témoignent d'une réflexion partagée portant sur la représentation du corps humain, ou du moins sur son reflet²⁴. En effet, le registre de l'effigie concerne l'image schématique du corps humain; sa silhouette et son ombre. Cette cogitation sur l'image de l'homme dessine les contours flous d'un être universel dans sa dimension la plus essentielle. Et c'est justement par ce recours au registre de l'universalité qu'elle suscite un sentiment d'appartenance. Dans une étude portant sur la figure du simulacre chez les romantiques allemands, Bernhild Boie conçoit l'effigie en tant qu'« [...] image unique qui fonde toutes les autres et qui assure leur unité, qui délivre des leurres de la vie et pallie les intermittences du moi [...]»²⁵. Il s'agit alors d'une projection idéale comprise en tant que forme matricielle.

Le terme effigie renvoie à l'aspect et à la stature d'une personne ou encore à la représentation et au portrait. Dans la littérature romantique européenne, cette notion relève aussi de la « réplique mécanique de l'être humain²⁶ ». Cet emploi sémantique prend sa source dans la pensée rationaliste du XVIII^e siècle, et dans le règne de Louis XV (1715-1774) qui, pour sa part, valorise les inventions scientifiques, dont la création d'automates et d'androïdes²⁷. Il va sans dire que la présence de ces êtres artificiels qui peuplent alors la cour du roi constitue la preuve d'un grand savoir et

²⁴ Une conception de l'effigie en tant que reflet de soi est présente dans les écrits des romantiques allemands. Ces auteurs réfléchissent sur les notions d'intériorité et de singularité de l'individu. Sur la notion d'effigie dans le romantisme allemand voir Bernhild Boie (1979) *Avant-Propos L'Homme et ses Simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris : Librairie José Corti, p. 11.

²⁵ Bernhild Boie (1979), « Avant-Propos », *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

d'une maîtrise technique incomparable puisqu'elle atteste du développement des connaissances sur le corps humain. Par conséquent, l'effigie est associée à la science durant les Lumières et peut être comprise comme une forme de « simulacre » humain²⁸.

La notion de simulacre concerne quant à elle le domaine de l'illusion et du « faire croire », ce que Jean Baudrillard associe à la « simulation »²⁹. Selon ce philosophe français, le terme fait aussi référence à une absence, puisqu'il consiste à « feindre d'avoir ce qu'on n'a pas³⁰ ». Dans le cas présent, les simulacres humains évoqués par plusieurs auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles³¹, imitent les aptitudes motrices de l'homme ainsi que son apparence physique. Ils prennent la forme de l'androïde, de l'automate, du mannequin ou de la poupée de cire, et sont souvent fabriqués à échelle humaine. Ces figures créent donc l'illusion du déambulement du corps humain; leur visage trahit cependant un aspect inerte et sans âme³².

Le terme simulacre englobe également le champ du double, de la réplique et de la copie. Les romantiques allemands ont d'ailleurs été grandement inspirés par la figure du double. Cette image analogique engagea chez eux une réflexion sémantique sur la représentation du soi et – dans une perspective morale et spirituelle – sur l'être dans sa dimension sensible. Par conséquent, le double et l'effigie se révèlent en tant que pistes autoréflexives allant, dans certains cas, jusqu'à nourrir une certaine angoisse

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ Voir Jean Baudrillard (2011[1981]), *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, Coll. Débats.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ Il s'agit essentiellement d'écrivains associés au romantisme allemand dont Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis (1772-1801) et Heinrich Von Kleist (1777-1811).

³² Bernhild Boie relate dans son ouvrage la fin de l'alliance entre l'automate et le progrès technique au cours du XIX^e siècle pour poursuivre des voies distinctes et une évolution autonome : « L'automate passe alors de l'univers technique à l'univers du rêve. Et de son côté, la mécanique devient adulte et abandonne les poupées. ». Voir Bernhild Boie (1979), *op. cit.*, p. 55.

identitaire³³. L'effigie interpelle en effet une imagination fertile, qui vacille entre le fantastique et le réel. L'interpénétration de ces sphères stimule dès lors abondamment les plumes des poètes. Enfin, chez les romantiques, l'effigie, par sa nature inanimée, voisine la mort. Elle devient alors le spectre du siècle dernier qui revient pour hanter les esprits³⁴.

Finalement, l'emploi du terme « effigie » dans le cadre de cette recherche se rapporte à un créneau spécifique du théâtre laboratoire des avant-gardes historiques. Le terme est d'abord employé par Bernhild Boie dans une étude portant sur l'effigie dans la littérature des romantiques allemands³⁵. Cette recherche inspira celle menée quelques années plus tard par Didier Plassard sur l'effigie dans le théâtre expérimental des avant-gardes historiques. Nous nous appuyons donc ici sur la notion d'effigie telle qu'employée et définie par ces auteurs, en reconnaissant l'apport de ces deux analyses dans la mise en place des jalons théoriques à propos de la représentation humaine simulée en art.

Dans un ouvrage intitulé *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie* (1992)³⁶, l'historien

³³ Sur la figure du double dans la littérature européenne voir Gérard Conio (2001), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.

³⁴ Werther, personnage principal du roman *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) de Goethe évoque dans une lettre l'effroi que lui procure cet être inerte : « Et je joue mon rôle, avec eux, ou plutôt on me le fait jouer comme à une marionnette; quand parfois je touche la main de mon voisin, je la sens de bois et je recule en frissonnant ». Johann W. von Goethe, *Werke*, T.19, [trad. française], cité dans Bernhild Boie, *op. cit.*, p. 86-89. Michel Carrouges analyse également l'effigie en tant que projection morbide : « [...] dispositif transformant la pulsion érotique en pulsion de mort, l'effigie est aussi, surtout, icône déchu ou inefficace, image brouillée du divin en même temps que de l'humain ». Voir Michel Carrouges (1976), *Les Machines Célibataires*, Paris : Chêne, cité dans Didier Plassard (1992 [1989]) *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Thèse de doctorat publiée, Paris : Université de Paris III, Coll. Théâtre des années 20, p. 24.

³⁵ Cette étude fait d'abord l'objet d'une thèse de doctorat pour ensuite être publiée en 1979.

³⁶ Didier Plassard (1992 [1989]) *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*.

du théâtre Didier Plassard aborde un phénomène lié au théâtre laboratoire de la première moitié du XX^e siècle. À cette époque, l'effigie est l'instrument de manœuvres scénographiques et ses apparitions se décuplent sur les planches. Elle prend alors différents aspects et fait appel à diverses stratégies visuelles, prenant tantôt l'apparence de la silhouette projetée, du pantin, de l'androïde, de l'automate ou de la marionnette. Selon Plassard, l'introduction de ces formes au théâtre engendre une culture d'une « radicale étrangeté ». Elle agit en tant qu'inspiration créatrice, se situant « au carrefour des rêves individuels, des mutations sociales et des progrès technologiques³⁷ ». L'auteur associe également la notion d'effigie au registre de l'imitation. En effet, c'est au moyen de ces figures que les avant-gardes introduisent sur scène une forme plastique épousant les traits de l'humain, et dont le manque de fluidité des gestes trahit une certaine automatisations. Par conséquent, le champ d'exploration de la dramaturgie européenne à l'amorce du XX^e siècle semble caractérisé par une double simulation. On voit naître simultanément l'introduction du simulacre mécanique sur les scènes ainsi que l'amorce d'une réflexion par les auteurs et metteurs en scène sur ce que Plassard nomme la « mise en effigie » de l'acteur. Dans ces conditions, le comédien est tenté de considérer la marionnette comme modèle d'interprétation :

[...] la distinction entre effigies réelles et effigies simulées, pertinente pour l'analyse de certains spectacles, ne peut être retenue pour la définition de l'ensemble : ce ne sont que différents degrés ou différentes modalités d'une même option et, sous les termes de « mise en effigie », doivent être compris aussi bien le recours aux simulacres réels que l'exhibition, par le comédien, des signes de l'artificiel : corps contraint, dissimulé partiellement ou dans son entier, expression nulle, gestuelle déshumanisée.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

Le phénomène de « mise en effigie » de l'acteur sera considéré ultérieurement dans ce mémoire, dans une section réservée à l'incidence de la réforme dramaturgique intentée par les tenants du symbolisme en Russie au début du XX^e siècle. Nous analyserons dans les paragraphes qui suivent comment cette inspiration de l'effigie se manifeste concrètement dans le théâtre expérimental de l'avant-garde. Quoiqu'il en soit, il semble que le processus de « marionnettisation » de l'acteur ait eu non seulement des répercussions tangibles dans le développement du théâtre de marionnette, mais aussi, de manière plus générale, dans l'extension de cet imaginaire dans les arts. Il n'est donc pas anodin, qu'à l'amorce du XX^e siècle, le simulacre soit synonyme de renouveau et de bouleversement.

1.1.2 La marionnette et la révolution esthétique

La marionnette fait son apparition dans le théâtre des avant-gardes dans un contexte où les artistes, de façon quasi univoque, tentent de se détourner de tout symbole ou idée associés à l'académisme. Au théâtre, cette réaction critique se manifeste par un refus des conventions du théâtre réaliste et par le reniement de toute forme d'art tributaire du goût bourgeois. Issue de la culture populaire³⁹, la marionnette représente alors un outil indispensable qui permet de renouveler les codes d'un programme artistique académique jugé dès lors suranné. En effet, beaucoup de créateurs au tournant du XX^e siècle s'accordent sur un besoin de changement de paradigme. L'imitation du réel ne semble donc plus de mise sur les planches. À ce sujet, il est important de noter qu'à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, des auteurs associés au romantisme allemand – tels Ludwig Tieck

³⁹ Au XVIII^e siècle en Angleterre, le théâtre de marionnette se développe en tant que divertissement pour la classe moyenne. À la même époque, la marionnette est intégrée à l'environnement du cirque, au théâtre de tréteaux et dans les castelets forains de France. Henryk Jurkowski(1991), *Écrivains et marionnettes, quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières (France): Institut International de la Marionnette, p. 34-43.

(1773-1853), Novalis (1772-1801) et Heinrich Von Kleist (1777-1811) – exprimaient déjà une fascination pour la marionnette et envisageaient le simulacre humain comme une source d'inspiration inédite pour la représentation. C'est toutefois le compositeur Richard Wagner (1813-1883) qui est précurseur de cette réforme dramaturgique instaurée en Allemagne à l'amorce de l'ère moderne, notamment en amenant la notion d'œuvre d'art totale (*Gesamkunstwerk*) dans un ouvrage intitulé *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849). Nous traiterons de cette question de manière plus approfondie dans une section ultérieure de ce mémoire.

Par ailleurs, l'effigie récupérée par les avant-gardes européennes⁴⁰ s'affirme en tant que figure moderne dans de nombreuses productions artistiques de tout acabit. L'historien du théâtre Didier Plassard explique le phénomène: « [...] tous les arts concourent à renforcer la fascination pour les reflets incertains de l'homme, dans un inextricable labyrinthe de formes et de contenus⁴¹ ». Plus particulièrement dans le cas du théâtre, le simulacre constitue un instrument critique provoquant une rupture avec le psychologisme de l'esthétique illusionniste qui était jusque-là dominant. Les propositions dramaturgiques des avant-gardes ont d'ailleurs comme point commun ce refus de la « scène-miroir⁴² ». Elles passent par plusieurs stratégies qui tiennent

⁴⁰ Didier Plassard aborde les avant-gardes européennes en tant qu'enchaînement de mouvements et d'« accélération interne de tendances ». Il ajoute sur le sujet : « Loin de constituer la pointe la plus extrême d'une avancée, mais tout aussi loin de ne proposer qu'une agitation temporaire et superficielle en réponse aux convulsions de leur temps, les avant-gardes, explorant avec système les issues comme les impasses qui s'offrent à elles, formeraient ainsi ce qu'on pourrait appeler des cellules d'histoire rapide à l'intérieur de l'histoire plus lente des modes de perception et de production artistiques ». Voir Didier Plassard (1992 [1989]), *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ L'auteur fait notamment référence à certaines créations telles que les mannequins de Giorgio De Chirico, les poupées d'Hans Bellmer, le *Golem* de Meyrink, sans oublier l'androïde du film *Métropolis*, réalisé par Fritz Lang en 1927. *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 15. Éric Michaud en parlant de cet épisode du théâtre de l'avant-garde renchérit en mentionnant : « La marionnette constitue un moment, dans l'Europe entière. Elles sont les figures exemplaires de ces « êtres impersonnels » que les hommes de théâtre appellent de leurs vœux, elles seules paraissent capables de vaincre le « psychologisme » et le « sentimentalisme » d'une culture fondée sur les valeurs de l'individu ». Éric Michaud (1988) « Des Hommes sans égoïsme ».

compte du potentiel esthétique de l'effigie, que ce soit par la « marionnettisation » et la dépersonnalisation du comédien – par le geste, le costume ou le masque – ou par l'emploi de mannequins, de pantins, d'automates, de jeux de silhouettes, d'ombres ainsi que de projections.

Cette introduction de la marionnette au théâtre représente par ailleurs une source d'inquiétude face à la pérennité de l'art dramatique. Didier Plassard avance l'idée que le prolongement et la répétition de ces expérimentations – omniprésentes et excessives – aurait pu s'avérer comme un geste destructeur, une « mise en péril » du théâtre: « [...] que reste-t-il de l'art dramatique, lorsque toute figuration de l'homme tend à se fondre parmi les éléments de la scénographie? ⁴³ ». Cette crainte formulée par l'historien du théâtre était de toute évidence présente aussi à cette époque. L'utilisation de l'effigie au théâtre représentait toutefois dans le paysage artistique du début du XX^e siècle une source d'espoir et une force de renouvellement incontestable. Elle incarnait en effet la promesse de la réalisation d'un autre théâtre, s'engageant à faire reculer les « bornes du possible » :

[...] jusqu'à rêver de spectacles « abstraits », d'événements scéniques d'où tout élément anthropomorphe serait exclu, où l'action ne serait plus que celle de la lumière, de la couleur et de la musique – fête pour l'œil et pour l'oreille, machines productrices de sensations plus que de significations, où le théâtral semble courir le risque de se dissoudre dans le spectaculaire.⁴⁴

De manière rétrospective, les manifestations artistiques de l'être artificiel entre 1910 et 1930 sont également interprétées par les historiens d'aujourd'hui comme un

Marionnettes au Bauhaus, dans Brunella Eruli (dir.) *L'Avant-garde et la marionnette* Paris : L'Âge d'Homme/ Institut national de la marionnette, Coll. Puck, 1, p. 64.

⁴³ Didier Plassard (1992[1989]), *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, op. cit., p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*

recentrement autour des rapports entretenus entre l'homme et la machine. Il n'est cependant pas aisé d'en dégager les impacts concrets sur la société de l'époque. En effet, l'image de l'homme mécanisé joue un rôle multiple et contradictoire dans les récits : « [...] objet de dérision jeté à la face du public, signe grotesque d'un passé dont il est urgent de se défaire, modèle de l'être humain à venir ou force énigmatique, matérialisation des couches subconscientes du moi [...] ⁴⁵ ». Ce sont là tous des motifs mis en place au théâtre par les avant-gardes qui emploient ces figures dans l'objectif de tisser un lien entre le réel et l'imaginaire, voire d'accroître cette distance entre ces deux entités symboliques. Enfin, le terme de l'effigie fait écho à des notions ambivalentes, chevauchant le possible et l'impossible, le présent et l'avenir.

Dans la prochaine section, il sera question des différentes tendances théoriques et esthétiques dans le théâtre de la première moitié de XX^e siècle, dont la marionnette est au centre des préoccupations. Nous esquisserons alors un portrait évolutif et non-exhaustif de ce champ d'exploration selon un système interne de cause à effet. En effet, l'enchaînement logique de ces différents projets dans l'espace et le temps, rend compte des diverses tangentes du théâtre de marionnettes des avant-gardes historiques. Cette mise en contexte vise à mesurer l'apport de certains précurseurs du théâtre expérimental moderne dans le développement de la marionnette et de la poupée d'avant-garde, deux types d'artefacts qui évoluent parallèlement durant cette période⁴⁶.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ L'étendue des propositions appuie l'idée selon laquelle la marionnette et la poupée proviennent du même champ d'exploration et d'une tradition commune.

1.2 La marionnette chez les avant-gardes historiques

1.2.1 L'influence du symbolisme russe au théâtre

Maurice Maeterlinck (1862-1949), auteur belge et précurseur du symbolisme, est l'un des premiers créateurs à exprimer le désir de mettre en scène un nouveau type d'acteur et à privilégier l'effigie (marionnette, androïde, automate) comme forme médiatrice⁴⁷. Elle concerne à la fois le visible et l'invisible et elle n'est plus reliée au domaine de la reproduction mais bien à l'intériorité du sujet⁴⁸. Maeterlinck songe d'ailleurs à écarter carrément l'acteur vivant de la scène, sans savoir nécessairement par quoi le remplacer. Il hésite entre les ombres, la projection symbolique, la sculpture, les objets inanimés, ou encore, le retour aux masques, à l'instar du théâtre antique grec. Toutefois une certitude demeure, « l'absence de l'homme [lui] semble indispensable »⁴⁹.

La première pièce pour marionnettes écrite par Maeterlinck s'intitule *La Princesse Madeleine* (1889). Dans la foulée du symbolisme, cette œuvre intègre la marionnette en tant que métaphore et symbole universels de l'homme. Cette idée, omniprésente dans la littérature romantique, circule allègrement chez les symbolistes tout autant que la notion de « Grand théâtre du monde », d'abord initiée par Pedro Calderón De

⁴⁷ Maurice Maeterlinck rédige un article portant le titre « Un théâtre d'androïdes » en 1890. Voir Maurice Maeterlinck (1977 [1890]) Un théâtre d'androïdes *Les annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 18, p. 9-10, dans Didier Plassard (1992[1989]), *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ Par exemple le thème du *Cabinet des figures* de l'auteur romantique allemand Jean-Paul sera repris au cours des années 1920 par le dramaturge Oskar Schlemmer, pour sa part associé au Bauhaus : « Le cabinet des figures de cire est une apparence creuse et le reflet qui singe mon moi est muet et sourd ». Jean-Paul, *Werke*, I, t. 5, p. 790 cité dans Bernhild Boie, *op. cit.*, p. 13. Sur l'interpénétration des deux productions voir Didier Plassard (1992[1989]), *op. cit.*, p. 57.

⁴⁹ Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le Théâtre », dans *La jeune Belgique*, Bruxelles, septembre 1890, p. 355 cité dans Didier Plassard (1992[1989]), *Ibid.*, p. 36.

la Barca (1600-1681) au XVII^e siècle⁵⁰. Elle exprime chez les romantiques la précarité de l'identité ainsi que la fugacité de la vie⁵¹. Dans cet ordre d'idées, le *theatrum mundi* véhicule une certaine incertitude de l'homme face à son existence. Ainsi, d'après la conception de De La Barca, les romantiques, puis les symbolistes, vont graduellement associer l'homme à une poupée qui possède peu d'emprise sur son destin. Par conséquent, la marionnette en tant qu'objet symbolise l'être dont les fils sont tirés par le « grand horloger », qui correspond à une conception contemporaine du créateur, aujourd'hui l'équivalent de Dieu. Le pouvoir symbolique du simulacre et les possibilités esthétiques de l'objet, suggérés par Maeterlinck, se concrétisent dans le mouvement de réforme dramaturgique des symbolistes en Russie, qui en font une application radicale⁵².

Dans la même ligne de pensée, les symbolistes russes⁵³ mettent en application cette volonté de substitution de l'acteur. La révolution théâtrale qu'ils proposent est grandement imprégnée des idées de Richard Wagner qui, tel que mentionné précédemment, s'inscrivent dans un mouvement de contestation du théâtre illusionniste en Allemagne.

⁵⁰ Sur le sujet voir Guillaume Martel Lasalle (2010), *Le monde en représentation dans L'Auto Sacramental Le Grand Théâtre du monde de Pedro Calderon de la Barca : La Figure du Theatrum mundi prise comme matière dramatique*, Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec à Montréal.

⁵¹ Le poète romantique Jean-Paul exploite cette idée en l'associant d'abord au monde de l'enfance. Bernhild Boie, « Avant-Propos », *op. cit.*, p. 12.

⁵² À ce sujet, Maeterlinck et Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940) entretiennent une relation professionnelle étroite au Théâtre artistique de Moscou vers 1898. Les pièces écrites par Maeterlinck seront d'ailleurs reprises par Meyerhold, dont *La Mort de Tintagiles* (1894), dans laquelle les acteurs se déplacent en scène à la manière de « figures de bas-relief animées ». Voir Christine Hamon-Siréjols, *op. cit.*, p. 126.

⁵³ Les principaux représentants du mouvement en Russie sont Alexandre Blok (1881-1921), Andreï Biély (1880-1934), Valeriï Brioussov (1873-1924), Viatchelav Ivanov (1866-1949) et Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Ils furent tous grandement influencés par la réflexion sur l'effigie menée par les romantiques allemands.

Dans son ouvrage intitulé *Les symbolistes russes et le théâtre* (1994)⁵⁴, Claudine Amiard-Chevrel relève l'influence omniprésente de Wagner chez les symbolistes⁵⁵. C'est d'ailleurs dans *L'œuvre d'art de l'avenir*⁵⁶ que le compositeur marque sa nouvelle conception du drame. Amiard-Chevrel la résume ainsi : « Le drame de l'avenir ne laissera pas de place à l'exhibition d'individualités; il sera un art de l'espace et du temps, et atteindra les sens plutôt que l'intelligence⁵⁷ ». Dans cet ouvrage phare, dont les principaux énoncés traverseront tous les mouvements de l'avant-garde européenne de la première moitié du XX^e siècle, Wagner lie de manière naturelle l'art et la vie. Le compositeur remet également en question le réalisme en art : « De même, l'art ne sera pas ce qu'il peut et doit être, tant qu'il ne sera pas l'image fidèle du véritable homme et de la véritable vie nécessaire aux hommes, donc, tant qu'il lui faudra emprunter les conditions de son existence aux erreurs, travers et monstruosité de notre vie moderne⁵⁸ ». Par le fait même, l'art sera libre, au même titre que l'homme selon l'auteur, lorsqu'il sera admis que celui-ci fait partie intégrante de la vie :

L'œuvre d'art véritable, c'est-à-dire celle qui est *immédiatement représentée d'une manière concrète, au moment de sa manifestation la plus matérielle*, est donc la rédemption de l'artiste, la disparition des dernières traces de la volonté créatrice, la certitude évidente de ce qui n'était jusqu'alors, qu'imagination, l'affranchissement de la pensée dans l'action sensible, la satisfaction dans la vie du besoin de vivre.⁵⁹

⁵⁴ Claudine Amiard-Chevrel (1994) *Les symbolistes russes et le théâtre*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ L'ouvrage publié en 1849 fut également traduit de l'allemand en 1897-1898.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ Richard Wagner ([1849-1850] 1908), *L'œuvre d'art de l'avenir Œuvres en prose*, Trad. de l'allemand par J-G Prod'Homme et Dr. Phil. F. Holl, T. 3, Paris : Librairie Ch. Delagrave, p. 61.

⁵⁹ En italique dans le texte. *Ibid.*, p. 65.

Ainsi, l'œuvre d'art incarne la réconciliation parfaite entre la science et la vie et Wagner propose une conception de l'art en tant qu'expression de la « culture moderne ». Dès lors, la forme opératique est perçue comme l'union des « trois arts frères⁶⁰ » et le drame est voué à devenir « l'œuvre d'art commune suprême ». Ainsi, de par sa nature perfectible, « elle ne peut exister que si tous les *arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection*⁶¹ ». Enfin, selon Wagner, c'est en adoptant la forme du drame, et en étant éclairée par le drame, qu'une œuvre d'art devient « universellement intelligible⁶² ». Les symbolistes perçoivent dans cette révolution dramaturgique l'occasion de repenser la forme du théâtre.

Par ailleurs, il est important de présenter le contexte particulier auquel se réfère le mouvement symboliste en Russie. Selon Catherine Depretto, dans un article intitulé « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », contrairement au courant symboliste français, le symbolisme en Russie « [...] est avant tout synonyme d'essor, de renouveau poétique⁶³ ». En effet, les poètes et dramaturges russes sont à la recherche « d'un nouveau langage poétique pour exprimer la radicale nouveauté de l'homme moderne », qui éprouve de nouvelles sensations qui lui étaient jusqu'à cet instant inconnues⁶⁴. Une autre caractéristique propre à l'esthétique symboliste au théâtre est la reconnaissance de la primauté de l'auteur sur le concepteur scénique⁶⁵, voire sur l'interprète. Selon Depretto, le mouvement symboliste prône par-dessus tout

⁶⁰ Wagner entend par cette expression l'union de la musique, la poésie et la mimique. *Ibid.*, p. 172.

⁶¹ *Ibid.*, p. 216.

⁶² *Ibid.*, p. 221.

⁶³ Catherine Depretto (2004). Quelques traits spécifiques du symbolisme russe *Cahiers du Monde russe*, 45 (3-4), p. 579, Récupéré de <http://monderusse.revues.org/2676>

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Il s'agit d'un point de vue respecté par les symbolistes et Meyerhold. Gérard Abensour (2004) Meyerhold et le symbolisme *Cahiers du Monde russe*, 45 (3-4), p. 591, Récupéré de <http://monderusse.revues.org/2677>

« un rejet absolu non seulement du réalisme étroit et de son fleuron, le théâtre de mœurs russe, mais de toute pensée positiviste et rationaliste, [considérée comme] réductrice et stérile⁶⁶ ». Un revirement esthétique s'opère également, la forme stylistique et le respect de la partition écrite priment. Les auteurs Alexandre Blok et Andreï Biély affirment par exemple que l'acteur nuit au rendement du texte du poète par une interprétation qui comporte une charge psychologique et émotive en plus d'une « ré-interprétation » non-objective. Biély suggère dès lors la suppression de l'interprète afin de préserver l'authenticité du texte. La réalité du corps du comédien, sa sensibilité et ses faiblesses, constitue donc une entrave à la symbolisation⁶⁷. Ainsi, les symbolistes réclament la « mort » de l'acteur, et la marionnette se présente comme la solution désignée pour combler l'idéal esthétique des dramaturges symbolistes⁶⁸. En effet, sa malléabilité permet de remplacer l'interprète et ce, sans pour autant sacrifier l'action, ce qui s'avère un choix logique dans ce processus créatif de « stylisation technique⁶⁹ ». L'écrivain Alexandre Blok évoque ainsi la « marionnettisation » progressive de l'homme (l'acteur), allant jusqu'à proclamer sa mort dans la pièce *La Baraque de foire* écrite en 1906⁷⁰. La stylisation extrême dans le théâtre des symbolistes russes côtoie ce thème et avance même l'idée de la fin brutale du symbolisme en exposant les dessous techniques derrière le drame⁷¹. Enfin,

⁶⁶ Claudine Amiard-Chevrel, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁸ Cette idée prend racine dans le Petit théâtre de marionnettes de Paris dont les productions de fantoches se sont échelonnées de 1888 à 1893. Voir Gérard Abensour, *op. cit.*

⁶⁹ Claudine Amiard-Chevrel, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁰ Sur le sujet Gérard Abensour écrit : « En cette fin de 1906 *La Baraque de Foire* apparaît déjà comme un adieu au symbolisme, un adieu déchirant au rêve et à l'irréel, dont les sarcasmes laissent entrevoir un appel à un art nouveau plus structuré et plus exigeant. » Voir Gérard Abensour, *op. cit.*, p. 231.

⁷¹ Dans *La Baraque de Foire* (1906), Blok donne des indications claires sur cette autodérision : « Il saute par la fenêtre, mais on constate alors que le paysage qu'on y aperçoit n'est qu'un décor peint sur du papier. Le papier se déchire ». La mort de l'acteur est alors personnifiée sur scène par un

le travail des symbolistes au théâtre donne lieu à une recherche expérimentale portée vers le « plaisir esthétique pur ». Le plus souvent, les pièces issues de ce mouvement sont considérées comme injouables⁷². Il est bien sûr permis de penser qu'il s'agit là d'un des objectifs des auteurs, qui désirent montrer le statut inutile du comédien et élever d'un cran la part de l'exploration dans le drame moderne. Néanmoins, cette réflexion esthétique marquera l'esprit de l'avant-garde européenne en révélant le potentiel plastique et sémantique de l'effigie en art.

La marionnette chez les avant-gardes se développe donc dans la poursuite de plusieurs objectifs esthétiques et discursifs. Elle devient à la fois un objet à imiter et à craindre. Elle est associée simultanément à une ferveur utopique et à une pensée dystopique rendant propice une élaboration élargie. Comme nous le verrons dans la section qui suit, la marionnette fut employée à la fois en tant qu'objet culte dans une quête machiniste et en tant qu'instrument pédagogique. Dans ce dernier cas, la marionnette se présente alors comme un sujet de premier plan dans les projets de certains artistes. Elle intègre l'espace social et les lieux intimes.

1.3 Le développement de la poupée et de la marionnette chez les avant-gardes autour des concepts d'utopie et de dystopie

1.3.1 Edward Gordon Craig et l'homme-machine constructiviste

Le théoricien et praticien anglais du théâtre, Edward Gordon Craig (1872-1966), est l'une des figures marquantes du théâtre au XX^e siècle et il importe de

mannequin avec une faux à la main. Ses traits se transforment en celle de Colombine qui prend les allures d'une poupée sans vie conservant pourtant ses joues roses. Voir Alexandre Blok et Gérard Abensour (1982) *La Baraque de Foire Œuvres dramatiques*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, Coll. Classiques Slaves, p. 26-28.

⁷² Gérard Abensour (2004), Meyerhold et le symbolisme, *op. cit.*, p. 592.

souligner ici son apport au théâtre de marionnettes des avant-gardes historiques. En effet, Craig a activement participé au renouvellement de la dramaturgie européenne par sa réflexion sur la marionnette en tant que modèle d'interprétation. En avril 1908, le théoricien et scénographe propose la notion originale de « surmarionnette » dans un article intitulé « *The Actor and the Übermarionette* » qui paraît dans le deuxième numéro de la revue *The Mask*⁷³. Selon sa conception, la « surmarionnette » ne serait pas une marionnette au sens propre. Elle représenterait plutôt l'acteur dont le jeu est influencé par la marionnette, tant dans sa posture que dans ses gestes⁷⁴. Loin de vouloir asservir l'acteur, Craig aspire plutôt à le libérer du carcan naturaliste.

Selon l'historien Didier Plassard, son œuvre ouvre la voie à des problématiques majeures du XX^e siècle telles que « la primauté du spectacle sur le texte écrit et la recherche d'un espace entièrement fonctionnel⁷⁵ ». En outre, Craig initie l'incursion du constructivisme au théâtre. Ainsi, de la même manière que le courant fonctionnaliste⁷⁶ prône l'adéquation de la forme et de la fonction, le théoricien anglais priorise l'élimination de toute dimension accidentelle⁷⁷ : « Il faut élever l'art au-dessus des sentiments personnels et de la sensibilité nerveuse. Le moment est venu de

⁷³ Didier Plassard (2005) En entrant dans la Maison des Visions : la Surmarionnette et ses modèles antiques *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'Études théâtrales*, (37), p. 30.

⁷⁴ Cette référence à l'effigie chez Craig se rapporte aux processions de l'Égypte ancienne évoquées dans les écrits d'Hérodote (historien grec écrivant vers 484 av. J-C). Il s'agit de statuettes de taille humaine que les femmes promenaient dans les villages. Ces figures de bois servaient à rappeler à l'homme son existence éphémère. *Ibid.*, p. 33.

⁷⁵ Didier Plassard (1992 [1989]), *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶ En sciences humaines, le fonctionnalisme est une théorie qui accorde la primauté à la fonction des éléments d'un système et au fonctionnement de celui-ci. En art, le fonctionnalisme est une théorie selon laquelle la beauté de l'œuvre d'art dépend de son adaptation à sa fonction. Il s'agit également d'un courant de pensée qui émerge en Europe au XIX^e siècle en réaction aux excès de l'Art Nouveau. Voir Christine Hamon-Siréjols, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁷ Edward Gordon Craig, *L'Acteur et la Sur-Marionnette* (1908), cité dans Éric Michaud (1978), *Le Théâtre au Bauhaus*, Lausanne : La Cité/L'Âge d'Homme, 1978, p. 97.

donner à l'Art la même perfection qu'aux sciences physiques au moyen d'une méthode inflexible⁷⁸». La « surmarionnette » est donc envisagée comme outil didactique et elle est utilisée dans le but d'obtenir une esthétique contrôlée. Par conséquent, c'est en s'ancrant dans une vision machiniste que Craig se montre en faveur de l'apparition de l'homme-machine sur scène⁷⁹.

Ce culte machiniste est d'ailleurs très présent chez les artistes de l'avant-garde européenne et influence bon nombre de réalisations artistiques de l'époque. En effet, si elle est d'abord mise de l'avant par les futuristes d'avant-guerre, cette idée occupe aussi les esprits de l'entre-deux-guerres et fait partie intégrante du projet constructiviste en Europe. Cet engouement pour la machine s'accompagne d'ailleurs d'un intérêt accru « pour les technologies nouvelles, la rationalisation, les rythmes de la ville moderne⁸⁰ ».

Christine Siréjols établit un lien entre l'omniprésence de la machine dans la littérature constructiviste et les exigences économiques de la période, qui tendent vers une production industrielle de masse et une standardisation croissante⁸¹. En 1911, l'ingénieur et économiste américain Frederick Winslow Taylor (1856-1915) instaure

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Dans la même veine, les futuristes publient le « Manifeste des dramaturges futuristes » (1910-1911). Ils y valorisent l'entrée de la machine sur les planches en tant qu'expression moderne : « Le théâtre doit être une « synthèse grisante de la vie ». *Ibid.*

⁸⁰ Christine Hamon-Siréjols, *op. cit.*, p. 71.

⁸¹ Sur le taylorisme voir *Ibid.* p. 72. À propos de l'industrialisation de masse, Éric J. Hobsbawm souligne les incidences de la Première Guerre mondiale sur la standardisation de la production d'objets manufacturés, caractérisée par la grande mobilisation de la population active. Les femmes sont d'ailleurs amenées à sortir de leur foyer afin de participer au mouvement d'industrialisation de masse du matériel de guerre. Ainsi le phénomène engendre « une révolution de l'emploi des femmes [...] à titre temporaire pour la Première Guerre mondiale, de manière définitive lors de la Seconde ». Hobsbawm mentionne également l'utilisation et la destruction exponentielle de produits au temps de la guerre des tranchées lui valant l'expression allemande *Materialschlacht* (ou « bataille matérielle »). Éric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 73.

une nouvelle méthode d'organisation du travail (dite « taylorisme ») visant l'augmentation de la production, l'utilisation maximale d'outillage, la spécialisation stricte des travailleurs (ou division du travail) et la suppression des gestes inutiles. Le système comprend également une prime au rendement et suppose un temps d'exécution jugé « normal » (chronométré en usine) pour chacune des tâches à effectuer⁸². Ainsi, il est possible d'associer la régularisation des gestes de l'ouvrier à celui d'une machine bien huilée, dont la précision assure le plein rendement de l'industrie⁸³. Les créateurs adeptes de la pensée fonctionnaliste au théâtre valorisent d'ailleurs cet aspect perfectible des qualités physiques de l'homme. Siréjols observe un intérêt généralisé pour ce courant de pensée dans la sphère artistique européenne à partir de 1920, et de manière accentuée, au cours des années 1923-1924, notamment en Russie et en Allemagne⁸⁴. Cet engouement survient au moment du congrès sur *L'organisation Scientifique du Travail*, tenu successivement à Paris, puis à Bruxelles⁸⁵.

⁸² Voir Olivier Pastré (1989) Attention : un taylorisme peut en cacher un autre, Maurice de Montmollin et Olivier Pastré (dir.), *Le Taylorisme*, Paris : Éditions La Découverte, p. 23-32.

⁸³ Bien entendu, le système Taylor ne valorise pas l'expression de l'individu, encore moins les aptitudes personnelles de chacun.

⁸⁴ Siréjols porte un regard particulier sur l'incidence du taylorisme dans les sphères sociales, politiques, économiques et artistiques : « Le taylorisme semblait pouvoir résoudre tous les problèmes économiques et sociaux. Grâce à lui, non seulement la productivité industrielle dramatiquement faible s'accroîtrait, mais l'homme apprendrait de nouveaux modèles de comportement; il saurait rationaliser ses déplacements et mobiliser son corps comme une "machine-vivante". [...] Le taylorisme devait devenir le pivot de la nouvelle société et permettre une maîtrise du travail mais aussi de l'ensemble des comportements humains ». Christine Hamon-Siréjols, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁵ Voir sur le sujet Christian Thuderoz (2006), *Histoire et sociologie du management : doctrines, textes, études de cas*, Lausanne : Institut national des sciences appliquées de Lyon, Coll. des sciences appliquées de l'INSA de Lyon, p. 97.

Bien entendu, la culture machiniste constitue le moteur de l'atelier de théâtre du Bauhaus, où elle occupe une place importante dans plusieurs réalisations⁸⁶, notamment pour mener son projet social utopique⁸⁷. Certains représentants de la section théâtrale – dont Oskar Schlemmer (1888-1943), Lothar Schreyer (1886-1966) et Kurt Schmidt (1901-1991)⁸⁸ – développent ainsi des marionnettes en se basant sur les principes constructivistes et en s'inspirant du thème de la machine⁸⁹. Bien que les *Bauhaüsler* aient fabriqué peu de marionnettes, les œuvres qui en ont découlé demeurent néanmoins un héritage considérable de l'expérimentation des avant-gardes historiques en la matière. À propos de cette production, l'historien d'art Éric Michaud affirme : « Demeurées à l'état de projets, ces marionnettes qui jamais ne s'animeront, dessinent la figure-limite d'une humanité absolument autre, artificielle et sans passion – proche somme toute du rêve futuriste ou des projets d'El Lissitzky pour *Victoire sur le soleil* (1923)⁹⁰ ».

⁸⁶ Le Bauhaus fut créé en 1919 à Weimar (Allemagne) et fondé d'après le modèle de la Deutscher Werkbund ouverte à Munich en 1907 dirigée par Hermann Muthesius. Par conséquent, le Bauhaus est structuré par diverses sections d'arts appliqués sous forme d'ateliers. L'institution dirigée par Walter Gropius (1883-1969) est basée sur l'enseignement des techniques et la recherche, à partir desquelles doivent s'élaborer les prototypes de la nouvelle culture, essentiellement collective, industrielle et urbaine. Elodie Vitale (1989), *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Bruxelles : Pierre Mardaga, p. 18.

⁸⁷ Ce projet est notamment basé sur la croyance selon laquelle l'introduction de nouvelles architectures et d'objets adaptés à la vie moderne contribue à modeler de nouveaux comportements et rapports sociaux. C'est également pour des motifs économiques que la section d'architecture est moins développée à cette époque et que l'on compte sur l'atelier de scénographie pour expérimenter à partir des mêmes préceptes. Éric Michaud (1988) « Des Hommes sans égoïsme » *Marionnettes au Bauhaus*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ Parmi les pièces pour marionnettes de Schmidt notons *Homme au tableau de commandes* (1924) et *Les aventures du petit bossu* (1924). Schreyer crée pour sa part la pièce *Homme* (trad. de Mann en 1921). Voir Élodie Vitale, *op. cit.*, p. 125-127.

⁸⁹ La section théâtrale au Bauhaus est principalement reliée à la période de Weimar (1919-1925) et aux débuts de l'école à Dessau en 1925. La majorité du répertoire du théâtre de marionnettes est créé au cours de ces années. Pour Walter Gropius, « [...] la machine est le moyen le plus moderne de mise en forme » et il faut donc trouver une façon de « de s'arranger avec elle ». Éric Michaud (1988) « Des Hommes sans égoïsme ». *Marionnettes au Bauhaus*, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁰ *Ibid.*

Le thème de la machine et de la transformation de l'homme en objet technique est grandement exploité par Oskar Schlemmer. En effet, le scénographe s'attaque à la question de reproductibilité mécanique des prototypes en usine. Mais c'est surtout l'évolution de la figure humaine sur scène qui l'intéresse. En effet, il multiplie les études sur le sujet et met en place son concept de l'homme-machine dans *L'Homme et figure d'art* (1924). Cet ouvrage constitue un condensé théorique qui cherche à intégrer l'acteur dans l'espace. Il contient également des études sur le phénomène de « marionnettisation » de l'acteur, qui consiste notamment à diriger la gestuelle par le costume. Cette exploration théorique fait écho à des œuvres plus anciennes de Schlemmer, notamment les études préparatoires (1912) pour *Le Ballet Triadique*⁹¹, qui sera porté sur les planches en 1924. L'œuvre en trois actes se présente dans l'ensemble des créations dramaturgiques du Bauhaus comme la principale héritière de la pensée de Craig. En fait, ce projet met en forme les préceptes de sa « surmarionnette ». Ainsi, les costumes créés par Schlemmer ont pour fonction de restreindre la fluidité d'exécution du danseur⁹². Par conséquent, le corps bouge en scène de manière automatisée, dévoilant l'influence manifeste de la marionnette. La chorégraphie ainsi articulée par les personnages du ballet est délibérément rigide et ne laisse aucune place à l'émotion, mais donne plutôt lieu à un enchaînement de figures dans l'espace. Selon Éric Michaud, l'esthétique du *Ballet Triadique* dépasse les expérimentations machinistes des futuristes, par la création de nouveaux mouvements imposés par les costumes. La marionnette de Schlemmer, conçue comme *Kunstfigur* (figure d'art), représente un moyen d'abolir le tragique du théâtre conventionnel⁹³.

⁹¹ Éric Michaud (1978) *Le Bauhaus au théâtre*, Lausanne : La Cité/L'Âge d'Homme, p. 70.

⁹² Cette idée est également développée par Heinrich von Kleist dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (trad. de l'allemand *Über das Marionettentheater*) publié en 1810 dans lequel il parle d'une gestuelle à la fois grotesque et gracieuse qui demeure, selon lui, inaccessible à l'homme. Élodie Vitale, *op. cit.*, p. 129.

⁹³ Éric Michaud (1988) « Des Hommes sans égoïsme ». *Marionnettes au Bauhaus*, *op. cit.*, p. 64.

Enfin, l'aspect novateur de la pièce réside également dans la primauté accordée à la technologie ainsi qu'à des matériaux essentiellement modernes (fer, cuivre, plexiglas, verre, bois, peinture de couleur métallique).

Le ballet de Schlemmer semble être la suite logique d'une création présentée deux ans auparavant intitulée *Le Cabinet des figures* (1922), une pièce mettant en scène des figures miniatures découpées dans du bois. Le spectacle, qualifié par la critique de « folie mécaniste⁹⁴ » suit l'idée de la substitution de l'acteur par une effigie, une stratégie initiée précédemment au théâtre par les symbolistes russes. Cette mise en application littérale du concept du simulacre comme substitut de l'acteur soutient la dimension radicale de la pièce : « [...] les hommes ont ici évacué la scène : seules demeurent des figures grotesques, aplaties, qui défilent sur scène, dont les mouvements, les heurts, les éclats affectent deux êtres hybrides, mi-hommes et mi-machines, figés de part et d'autre du dispositif⁹⁵ ». De plus, le projet de Schlemmer montre la position ambigüe adoptée par les *Bauhäusler* quant au rapport de l'homme avec la machine, au moment où le taylorisme investit l'industrie allemande⁹⁶. Selon Didier Plassard, *Le Cabinet des figures* d'Oskar Schlemmer marque une étape significative de cette réflexion, par sa mise en garde contre les dangers d'une trop grande soumission aux impératifs de la technique. Le culte de la machine mis de l'avant dans les projets du Bauhaus véhicule pourtant en même temps un discours opposé, qui correspond à une idéologie contre-utopique et à une crainte de l'envahissement technologique.

Une critique de la graduelle transmutation technique de l'homme avait déjà été avancée en art par l'écrivain tchèque Karel Čapek (1890-1938), dont les écrits

⁹⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵ Éric Michaud (1978), *Le Bauhaus au théâtre*, op. cit., p. 82.

⁹⁶ Il y a en effet une indétermination de la part de certains artistes du Bauhaus face à l'idée de conjuguer leur art avec la production industrielle. *Ibid.*, p. 89.

intègrent le courant expressionniste. En effet, les expressionnistes allemands se sont montrés réticents face aux avancées technologiques croissantes dans plusieurs sphères de la vie. C'est d'ailleurs au roman *RUR, Les Robots universels de Rossum* (1921), et à son auteur Čapek, que l'on doit l'apparition du terme « robot ». L'expression est formulée à partir du radical du verbe slave signifiant « travailler ». Loin d'être banal dans ce contexte, le récit de l'œuvre constitue en lui-même un commentaire critique, dépeignant l'histoire d'un inventeur réalisant une série d'hommes-machines graduellement appelés à remplacer l'humain. Incapables de se reproduire, les robots se révoltent en vain contre leur créateur, la nature humaine se montrant supérieure⁹⁷.

Cette position réfractaire des artistes face à la glorification de la technologie, émergeant au début du siècle, se traduit aussi par la fabrication de poupées et de marionnettes et par l'adoption d'une esthétique grotesque et rustique. La prochaine section traitera de cette production des années 1920. Elle suggérera la coexistence de diverses approches utopiques et dystopiques. Cette dernière position contre-utopiste de certains artistes de la période – qui cultivent notamment une ferveur pour le primitivisme – s'identifie par une distance face à la théorie fonctionnaliste et ses projections déshumanisées. Ce point de vue s'exprime aussi par le délaissement d'une esthétique contrôlée à l'extrême, remplacée ici par des productions laissant place au hasard, à la spontanéité et à la fugacité de la vie, par exemple, la production de jouets. Certaines productions de marionnettes pour enfants réalisées par les avant-gardes historiques seront abordées en prenant en considération ces éléments contextuels.

⁹⁷ Voir James D. Graham (Janvier 2013) *An Audience of the Scientific Age: "Rossum's Universal Robots" and the Production of an Economic Conscience* *Grey Room*, (50), p. 114.

1.3.2 Le culte de l'art et l'enfant chez les avant-gardes historiques

Outre leur intérêt pour la marionnette en tant qu'objet-effigie et lieu d'explorations techniques et esthétiques, les avant-gardes européennes se sont aussi tournées vers le théâtre de figures pour son origine populaire et sa dimension folklorique⁹⁸. Cet intérêt allait de pair avec un désir de resserrer les liens entre l'art et l'artisanat, ainsi qu'entre le développement des styles et des procédés techniques. Tel qu'évoqué en début de chapitre, l'historiographie de la marionnette a montré que l'adaptation de cette figure en art est demeurée, à travers les époques, un lieu de révolution. Cette capacité à revitaliser les genres est sans doute due à son pouvoir imaginaire et à sa distance inhérente avec le réalisme. Pour les avant-gardes historiques, la proximité que la marionnette et la poupée entretiennent avec la jeunesse s'avère une source d'exploration inépuisable⁹⁹. Enfin, en cette première moitié de XX^e siècle, l'incorporation de la culture de l'enfance chez les avant-gardes est alors perçue comme un signe de modernité¹⁰⁰. Par conséquent, cette période est associée dans l'histoire dramaturgique à un renouveau du théâtre de marionnettes, qui

⁹⁸ Au XVII^e siècle en France, au moment de la fondation de la Comédie Française (1670), le théâtre de marionnettes est présent dans les foires en tant que forme alternative du drame pour contrer le monopole de l'institution académique. Le répertoire parodie le plus souvent le théâtre traditionnel et l'on emprunte des personnages à la *commedia dell'arte*, notamment Polichinelle. Au XVIII^e siècle, le théâtre de marionnettes joue un rôle important dans le théâtre de foire comme lieu public de rencontre dominicale. Cette affiliation entre la foire et la marionnette explique sans doute en partie pourquoi la figure fut longtemps associée au divertissement. Henryk Jurkowski (1991), *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique*, op. cit., p. 34.

⁹⁹ La marionnette n'a d'ailleurs jamais été rattachée à un courant particulier. Son caractère neutre constitue en soi l'ouverture de son potentiel créatif.

¹⁰⁰ L'artiste Anni Albers (1899-1994) qui travaille aux ateliers du Bauhaus dans les années 1920 décrit la naissance de l'intérêt pour la fabrication de jouet pour enfant chez les *Bauhausler* : « *They began amateurishly and playfully, but gradually something grew out of their play, which looked like a new and independent trend* ». Juliet Kinchin (dir.) (2012), Museum of Modern Art, New York. Introduction, dans *Century of the child: Growing by design 1900-2000*, Catalogue d'exposition (New York, Museum of Modern Art, 29 juillet – 5 novembre 2012), New York: MoMA, p. 21.

passé à cet instant du statut d'art populaire à celui d'élite, via sa récupération par le théâtre expérimental, et par la création de pièces originales pour enfants¹⁰¹.

Par ailleurs, plusieurs courants artistiques collaborent au développement de la fabrication de poupées et de marionnettes chez les avant-gardes. Il est important de rappeler à ce sujet l'apport de la *Deutscher Werkbund*, l'association allemande des artisans¹⁰². Fondée à Munich en 1907, cette association favorise d'abord la fabrication de marionnettes pour sa dimension éducative, mais elle valorise aussi la technique vernaculaire de bois tourné pour la fabrication de poupées, un procédé qui rend alors possible l'accroissement de la production industrielle de l'objet. La poupée est intégrée aux expositions de la *Werkbund* dès 1910. Dès 1901, l'exposition *Die kunst im Leben des Kindes*, organisée par Wilhelm Spohr (1868-1959) pour la Sécession de Berlin¹⁰³ était dédiée à divers types d'artefacts pour enfants.

Cet événement est symptomatique d'un phénomène plus étendu. En effet, plusieurs institutions et musées encouragent à cette époque le renouveau de la poupée en Europe, notamment en engageant de nombreux artistes modernes pour la conception de jouets. Plus tard, en 1906, la société allemande *Kunst aan het Volk*¹⁰⁴ initie

¹⁰¹ Henryk Jurkowski (2000), *Métamorphose : La Marionnette au XX^e siècle*, Charleville-Mézières : Institut International de la marionnette, Coll. Recherche, p. 14.

¹⁰² L'objectif principal de cette association était d'accroître le lien entre l'art et la vie notamment en faisant la promotion de formes d'arts reliées aux arts appliqués et au « fait main ».

¹⁰³ Trad. libre *L'art dans la vie de l'enfant*. Cette exposition a fait l'objet d'une tournée puis est ensuite reprise dans plusieurs villes dont Leipzig, Dresde, Munich et Vienne. Voir Medea Hoch (2010) Toys and Art. Interdependency in the Modern Age, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 116.

¹⁰⁴ Trad. libre *L'art pour le peuple*. Cette société fut fondée en 1904. Dès lors, celle-ci exige que l'art soit accessible au peuple et aux enfants. Une bibliothèque rendait ainsi accessible la lecture à tous.

l'exposition *Kind en kunst*¹⁰⁵ au musée Stedelijk d'Amsterdam. Une exposition semblable est également inaugurée la même année en France sous le titre *L'Art et l'enfant*¹⁰⁶. Ce mouvement de production de jouets et d'expositions dédiées à l'enfance coïncide avec la relance de l'industrie de la poupée en France, qui avait atteint son niveau de production le plus bas au XIX^e siècle, notamment à cause de la mainmise de l'Allemagne dans ce secteur manufacturier¹⁰⁷.

Dans le catalogue *Toys of the Avant-garde*, le collectionneur d'art et de jouets Juan Bordes associe cet intérêt des avant-gardes pour la fabrication de produits pour enfants aux répercussions de la réforme allemande de l'éducation initiée vers 1830 par Friedrich Wilhelm August Fröbel¹⁰⁸. Le pédagogue allemand laisse sa marque en incitant les artistes à prendre une part active au renouvellement du programme éducatif national¹⁰⁹. Fröbel est d'abord influencé par les théories de Jean Jacques Rousseau qui, avec la parution d'*Émile ou De l'éducation* (1762), est l'un des premiers à considérer l'enfance comme un stade particulier de l'évolution de

¹⁰⁵ Trad. libre *L'enfant et l'art*. Voir Bettina Kümmerling-Meibauer (2013), *Childhood and Modernist Art Libri&Liberi*, Université de Tübingen, 2(1), p. 18.

¹⁰⁶ Ce projet initié par l'écrivain et collectionneur Léo Claretie ne se concrétisera cependant jamais et fera plutôt l'objet d'une revue qui sera publiée jusqu'au moment de la Première Guerre mondiale. Voir Michel Manson (1983), *La poupée, objet de recherches pluridisciplinaires: bilan, méthodes et perspective*, *Histoire de l'éducation*, (18), p. 12.

¹⁰⁷ François Theimer (2009), *Répertoire des marques et des cotes des poupées françaises*, Toucy : Éditions Polichinelle, p. 21.

¹⁰⁸ Voir Juan Bordes (2010) *Building the Avant-garde through Play : Nineteen-century Commercial Toys derived from Educational Programmes*, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 17-18.

¹⁰⁹ Les travaux du pédagogue Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) seront déterminants dans la pensée de Fröbel. Pestalozzi privilégie l'enseignement par le truchement d'activités manuelles (trad. de l'allemand *Auschauung*) et une nouvelle attitude face à l'enfance. Il propose d'ailleurs une réforme de l'éducation basée sur l'expérience personnelle. Norman Brosterman (1997) *Inventing Kindergarten*, New York: H.N. Abrams, p. 18-19.

l'homme¹¹⁰, alors qu'auparavant, l'enfant était considéré comme un adulte miniature. C'est toutefois le philosophe tchécoslovaque Jan Amos Komensky (1592-1670) qui soulève le premier la dimension pédagogique du jouet dans l'éducation de l'enfant¹¹¹. Fröbel intègre ces théories qu'il met en application dans les programmes éducatifs qu'il crée pour les *kindergarten* (ou jardins d'enfants), dont il est l'inventeur. Il fait à ce moment appel aux artistes allemands afin de concevoir des jouets (des *gifts*) remplissant des fonctions particulières dans l'apprentissage et le développement de l'enfant¹¹². L'esthétique de ces objets dénote une simplicité et un épurement de la composition. Certains exploitent également les stimuli que peuvent procurer certaines couleurs primaires aux enfants. En fait, ce qui prime pour Fröbel, c'est que ces objets soient attrayants et qu'ils puissent être appréhendés d'un seul coup par l'enfant qui le manipule. En plus de son désir d'encourager les artistes à produire des jouets novateurs, le pédagogue croit en l'éducation par l'art. Il accorde aussi une grande valeur au développement des sensibilités dès le plus jeune âge, un projet poursuivi entre autres par William Morris et le mouvement britannique *Arts and Crafts*¹¹³.

¹¹⁰ Les théories de Rousseau s'appuient sur une réflexion déjà amorcée au siècle précédent par les pères de la pédagogie; Comenius (ou Jan Amos Komensky (1592-1670)) et John Locke (1632-1704).

¹¹¹ Suivant les idées de Rousseau, l'auteur allemand publie sur ce même sujet dans *De L'Éducation de l'homme* en 1826 (*Menschenziehung*). *Ibid.*, p. 33. Voir également Juan Bordes (2010), *op. cit.*, p. 17.

¹¹² On compte précisément 20 *gifts* qui sont répartis selon deux catégories, soient les occupations et les jeux. Ce classement englobe trois types d'exercices, soit « la vie », « la connaissance » et « la beauté ». Ils visent à développer la motricité de l'enfant tout autant que son talent d'assemblage des matériaux et des couleurs, le tout dans un résultat harmonique. Norman Brosterman, *op. cit.*, p. 26.

¹¹³ Le texte de Bordes dans le catalogue *Toys of the Avant-Garde*, conçoit ce mouvement de réformes et le développement des *gifts* pour les *kindergarten* comme une source importante de l'exploration esthétique moderne. En effet, l'auteur affirme que la géométrie des conceptions, la construction en volume, la *gestalt* simple ainsi que l'agencement de couleurs vives sont des éléments déterminants dans le développement de l'art moderne, notamment en ce qui concerne l'avènement de l'abstraction. Selon Bordes, les avant-gardes historiques ont intégré graduellement ces outils visuels au sein de leur production, ce qui explique certaines similarités dans la composition et la dimension éducative de leur production. L'auteur dénonce également la portée réductrice de discours perpétués dans l'histoire de l'art et évacuant l'incidence du mouvement pédagogique allemand sur le développement de l'art abstrait du début du XX^e siècle: « *While this attempt to pinpoint the origins of avant-garde artistic iconography in no way devalues it, it does tend to reduce the weight of interpretations that have*

Ainsi, non seulement Fröbel s'intéresse à l'éducation des enfants par le truchement de l'art, mais il prône l'accessibilité de l'art pour tous, par désir d'éliminer les barrières de classes. C'est particulièrement cet esprit d'un art démocratique qui plaît aux avant-gardes européennes, dont la production de confection de marionnettes et de poupées pullule en ce début de XX^e siècle.

1.3.3 Poupées, *puppen* et marionnettes : Approches critique et contre-utopie

Ce mouvement de démocratisation de l'art donne lieu à une production jusqu'ici gardée en marge de l'histoire de l'art. En effet, à la lumière de l'implication sociale et artistique du mouvement européen pour l'enfance et d'une valorisation croissante des arts appliqués, il semble opportun de souligner l'apport stylistique des avant-gardes historiques à la fabrication de poupées et de marionnettes.

Si les artistes associés à divers mouvements artistiques semblent intéressés par l'intégration de l'art à la vie quotidienne – voire à sa dissémination dans la société – la tendance esthétique de chaque réalisation surpasse le projet utopique pour se révéler en tant que moteur d'une exploration visuelle d'une grande intensité. L'accumulation de ces œuvres dans une période restreinte, notamment lors de l'entre-deux-guerres européen, témoigne du plein essor de cet engouement. Chaque réalisation tente de s'affirmer comme une création de son temps, incarnant l'essence de l'esprit moderne. Dans cette optique, la fabrication de jouets anthropomorphes représente un moyen supplémentaire d'illustrer de manière plastique les grandes idées des différents courants qui parcourent la première moitié du XX^e siècle¹¹⁴.

overvalued innovation as its principal contribution and endowed it with mythical status. ». Juan Bordes, *op. cit.*, p. 24-51.

¹¹⁴ Nous songeons notamment ici aux principes fonctionnalistes formulés précédemment, à la notion d'œuvre d'art totale et à la valorisation de l'enfance comme espoir de progrès. Plusieurs mouvements

De manière évidente, la réforme éducative allemande et ses objets dérivés s'insèrent non seulement dans un projet utopiste global, mais l'esthétique qui en est issue constitue une référence intarissable pour la création de nouvelles formes. Carlos Pérés, co-commissaire de l'exposition récente *Toys of the Avant-garde* (2010)¹¹⁵, suggère que ce répertoire d'artefacts, en tant que sources visuelles, concrétise cette volonté d'instauration d'un langage universel dans l'art: « [...] *many of the avant-garde artist's geometrical were derived from sources other than pedagogy, such as the Theosophy that inspired Mondrian and others, it is certainly the case that a large number of artists looked to educational research with regard to the formulation of a universal language*¹¹⁶ ».

Cette dimension spirituelle est également très présente dans les marionnettes à gaine créées par Paul Klee pour son fils à partir de 1916¹¹⁷, des figures particulières comportant une dimension intime. En plus des marionnettes, Klee a fabriqué plus de cinquante poupées, dont trente subsistent toujours¹¹⁸. Il a poursuivi cette production lors de son passage au Bauhaus vers 1921, et l'a enrichie de nouvelles pièces jusqu'en

de l'avant-garde historique poseront leurs réflexions esthétiques à partir de la poupée/marionnette, notamment les symbolistes, les futuristes italiens, les dadaïstes, les *Bauhausler*, les artistes associés à *De Stijl*, ainsi que les constructivistes russes.

¹¹⁵ Cette exposition s'est tenue au Musée Picasso de Malaga du 4 octobre 2010 au 30 janvier 2011.

¹¹⁶ Carlos Pérés (2010) *The Child art the Heart of the Modern Utopia*, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*, Catalogue d'exposition (Malaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Malaga : Museo Picasso, p. 65.

¹¹⁷ Ces figures sont destinées à un théâtre miniature également fabriqué par Paul Klee. Cette production marque, par conséquent, la « finalité spectaculaire » des marionnettes dans l'espace domestique.

¹¹⁸ Sur le sujet voir Centre Paul Klee et Hopfengart, C. (dir.) (2006), *Paul Klee : hand puppets*, Ostfildern : Hatje Cantz New York : Distribution North America.

1925¹¹⁹. Le style des pantins créés par l'artiste semble fortement influencé par la branche primitiviste de l'expressionnisme, mais aussi par le théâtre de figures oriental et par le théâtre *Kasperl* (un équivalent germanique du théâtre de guignol)¹²⁰. Cette production s'inscrit en dialogue avec les expérimentations de l'artiste en sculpture. Les poupées incorporent quatre matériaux inusités : le fer à cheval, des coquilles de noix, des boîtes d'allumettes et des prises électriques¹²¹ (fig.1).



Fig. 1 Paul Klee, *Sans titre (Spectre électrique)*, [1923] Réplique 2006-2008. © Zentrum Paul Klee (Bern).

¹¹⁹ C'est d'ailleurs au cours de ces années que Klee fabrique une marionnette intitulée *Le Clown* (1925). Selon l'auteure Cristina Grazioli, cette marionnette à gaine serait une « synthèse de la *kunstfigur* d'Oskar Schlemmer ». Cristina Grazioli (2012), Un "jeu pur" de marionnettes. La collection de Félix Klee à Berne, dans *Puck, la marionnette et les autres arts. Collections et collectionneurs*, (19), p. 142.

¹²⁰ De plus, l'identité des poupées semble reliée à l'entourage de l'artiste et certaines d'entre elles constituent de véritables portraits. Il s'agit pour la plupart d'artistes et d'intellectuels du milieu munichois de l'époque. Il est intéressant de noter que le genre de la poupée-portrait fut utilisé simultanément, au cours des années vingt, par l'artiste russe Marie Vassilieff (1884-1957) dont le corpus de poupées et de marionnettes constitue l'objet principal d'analyse de ce mémoire. *Ibid.*, p. 143.

¹²¹ Christopher Turner (2010) *Childhood Regained : Art Toys for children*, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 302.

Sa technique relève de la récupération d'objets usuels qu'il assemble alors de manière à former un personnage de taille légèrement plus grande qu'une main. Les têtes des personnages sont généralement construites en plâtre et formées autour d'un objet quelconque. Les pièces de textiles utilisées pour la confection des vêtements proviennent des retailles d'un chiffonnier. Il lui est aussi arrivé, sans doute par économie de matériaux, de réutiliser le même corps, ou encore la même tête, pour plus d'une figure¹²².

La confection de marionnettes de Paul Klee n'est pas sans rappeler l'approche de certains artistes rattachés au mouvement Dada, notamment Emmy Hennings (1885-1948), Hannah Höch (1889-1978), et Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) qui, elles aussi, s'intéressèrent à la production de l'effigie. En effet, pour Klee comme pour les dadaïstes en général, la marionnette est liée à l'instinct de l'enfant et l'aspect visuel de ces personnages témoigne d'une spontanéité – vraie ou recherchée¹²³. En effet, l'assemblage dans ce processus créatif de matériaux du quotidien, choisis au hasard, confère une allure rustique aux figures créées par les artistes. Les poupées d'Hennings, de Taeuber et d'Höch, projettent par exemple une impression d'innocence que l'on associe souvent au domaine de l'enfance. Les poupées dada (*Dada puppen*) d'Höch prennent l'apparence de pantins articulés et sont aussi le

¹²² Cette technique est également employée par Marie Vassilieff et pourrait expliquer pourquoi la majorité des photographies conservées des poupées de Vassilieff ne présentent souvent que la tête. Quant aux reproductions des figures de Klee, celles-ci apparaissent le plus souvent en version intégrale puisqu'elles ont fait l'objet d'une reconstitution pour l'exposition *Paul Klee, marionnettes, sculpture, reliefs, masques, théâtre* (Galerie suisse de Paris, Neuchâtel, 1979), ce qui a pu assurer la pérennité de l'œuvre malgré la précarité des matériaux utilisés. Hopfengart, C. (2006), *Hybrid Creatures – Kee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater*, dans Centre Paul Klee et Hopfengart, C. (2006), *op. cit.*, p. 28-29.

¹²³ Dada s'intéresse à l'art des enfants et à son côté fantastique. Il s'agit pour les dadaïstes d'un monde régi par ses propres lois. Les dessins d'enfants font aussi l'objet d'une attention particulière, par la spontanéité qu'ils évoquent. Voir Medea Hoch (2010) *Toys and Art. Interdependency in the Modern Age*, Philip Sutton (dir.), *op. cit.*, p. 118.

résultat d'un procédé de récupération de matériaux usuels qui leur donne un aspect domestique.

À ce propos, Ruth Hemus dans l'ouvrage *Dada's Women* (2009) procède à une relecture de l'œuvre des femmes dadaïstes d'après un point de vue ancré dans les théories sur le genre¹²⁴. L'auteure avance l'idée d'une identification claire entre Taeuber-Arp et Höch et leurs poupées en tant que doubles d'elles-mêmes, les amenant ainsi à réfléchir sur l'identité féminine et ses fonctions sociales : « *It is surely no coincidence, and constitutes a thread of enquiry about how women saw themselves and their particular roles in art and in life [...]*¹²⁵ ». Ainsi, la création de marionnettes par ces trois femmes dadaïstes, à Zurich comme à Berlin, n'est certainement pas, selon Hemus, le fruit du hasard, mais constitue sans doute une pratique libératrice pour le sexe féminin.

*Mimetic, figurative representations all but disappeared in Dada art with, in the main, a shift away from the objectification of the female body. This was more than likely liberating for women artists. Their use of dolls, however, constituted an ongoing engagement with and exploration of representations of the female body, the doll being deeply entrenched as a cultural signifier for the female body. [...] it raises questions about everyday objects as visual signs, loaded with social and cultural significance. In making use of the doll, the artist reflected on issues including agency, identity and gender and, most importantly, selected a form that had particular resonance for women viewers at once nostalgic and discomfiting.*¹²⁶

À cet effet, plusieurs photographies montrent Höch avec ses poupées posées sur les genoux. Certains clichés présentent également Sophie Taeuber-Arp et Emmy Hennings dans une pose semblable. Ces portraits attestent d'une proximité et évoquent une forte filiation entre les artistes et l'objet. Höch pousse même

¹²⁴ Ruth Hemus (2009) *Dada's Women*, London, New Haven: Yale University Press.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 123.

l'extravagance jusqu'à confectionner des costumes identiques pour elle et ses poupées, marquant ainsi sa relation étroite avec ces répliques, dans une sorte d'écho corporel (fig. 2).



Fig. 2 Photographie anonyme, *Hannah Höch en tant que mannequin de mode avec une de ses poupées dada*, vers 1920. © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst (Berlin).

Les auteures Ruth Hemus et Medea Hoch, qui se sont penchées sur cette production, ont relevé la connotation genrée du médium chez les dadaïstes qui, malgré leur ouverture à un objet considéré *a priori* artisanal, entretenaient néanmoins un préjugé quant à sa sphère d'appartenance domestique et féminine. Cette vision semble traduire une conception traditionnelle du statut de la production de jouets et explique une certaine résistance des artistes masculins dadaïstes à les intégrer dans leur propre production. En effet, la fabrication de poupées, à l'instar des métiers du textile et des arts appliqués, est généralement perçue comme une pratique mineure, de par sa proximité avec l'environnement quotidien féminin. C'est en partie pour cette raison, la poupée étant jugée de manière générale comme étant l'affaire des femmes du groupe, qu'une certaine distance s'établit entre les diverses pratiques chez les

dadaïstes¹²⁷. Ces œuvres sont néanmoins intégrées dans les activités collectives du mouvement. Emmy Hennings utilise par exemple ses pantins pour l'animation d'entractes dans les soirées dada au Cabaret Voltaire (Zurich, vers 1916). De plus, ces poupées servent aussi à « décorer » la salle, ou encore, comme accessoires lors de performances. Les figures *Tsar* et *Tsarine* d'Hennings sont également exposées à la Galerie Dada en mars 1917, puis mises en scène lors d'un spectacle politique de marionnettes¹²⁸.

Les poupées d'Hannah Höch ne sont pour leur part pas intégrées aux soirées dada, mais plutôt présentées sur des podiums à la Dada-Messe (Berlin, 1916)¹²⁹. Également confectionnées à partir de matériaux recyclés, ces pantins à fils présentent une silhouette filiforme et des membres articulés. Pour ses *Dada puppen* (1916)¹³⁰, Höch emploie notamment des perles qu'elle colle au torse du personnage en guise de mamelons (fig. 3). Des cheveux de laine de couleur excentrique, s'apparentant à des perruques de clown, font aussi référence au cirque¹³¹. Ces détails montrent, dans une approche humoristique, une dimension sexuelle stéréotypée et un point de vue critique caractéristique de l'œuvre de l'artiste dada.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 196. Voir aussi sur le sujet Medea Hoch (2012) *Performing the Modern Swiss Puppets*, Juliet Kinchin (dir.), *op. cit.*, p. 118.

¹²⁸ Voir Thomas F. Rugh (1981) Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada *Woman's Art Journal*, 2 (1), p. 3.

¹²⁹ Les reproductions photographiques des poupées sont employées ultérieurement par l'artiste en tant que matériel pour élaborer ses photomontages, notamment pour les œuvres *Zerbrochen* (*Brisé*, 1925), *Der Master* (*Le Maître*, 1926), *Liebe* (*Amour*, 1926) et *Zweigesichtig* (*Avec deux visages*, 1927-1930). Voir Ruth Hemus (2009), *op. cit.*, p. 123.

¹³⁰ Ces poupées ont fait l'objet de la couverture d'une revue allemande de l'époque intitulée *Schall und Rauch* (avril 1920). Cette parution a eu pour répercussion de faire connaître plus largement ces œuvres auprès de la communauté artistique berlinoise.

¹³¹ *Ibid.*, p. 121.



Fig. 3 Hannah Höch, *Poupées Dada*, 1916. © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Berlin).

1.3.4 Les marionnettes à fils de Sophie Taeuber-Arp

Dans un tout autre ordre d'idées, la marionnette semble aussi constituer un médium propice pour la recherche de matériaux, tant du côté des constructivistes que dadaïstes. Les marionnettes à fils de Sophie Taeuber-Arp sont reconnues précisément pour leurs innovations techniques. Bruno Mikol souligne d'abord l'apport du théâtre de marionnettes suisse et de ses artisans en ce qui a trait à la formation d'une esthétique dramaturgique d'avant-garde¹³². Le principal instigateur du mouvement de renouveau de la marionnette en Suisse, Alfred Altherr (1875-1945), est le directeur de la Kunstgewerbeschule¹³³ de Zurich et l'organisateur d'une exposition de jouets

¹³² Bruno Mikol (1989) *Figures d'Art. Les Marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach*, Institut national de la marionnette (dir.), *Les plasticiens et les marionnettistes*, Paris : L'Âge d'Homme, Coll. Puck (2), p. 44-51.

¹³³ Trad. libre École d'Art appliqué.

anciens et modernes en 1915¹³⁴. L'auteur souligne l'effervescence créative régnant alors autour de la conception de jouets, à laquelle la section suisse du Werkbund¹³⁵ participe en organisant, jusqu'en 1918, de nombreuses expositions sur cette thématique. Pendant cette période Sophie Taeuber-Arp et le peintre suisse Otto Morach (1887-1973) enseignent à l'École d'art appliqué de Zurich¹³⁶. Taeuber est alors considérée pour ses études de volume qu'elle opère à partir de 1916 avec un artiste dadaïste, son conjoint Hans Arp. Ces recherches aboutissent avec la réalisation des *Têtes dada* (1918-1920)¹³⁷, têtes sculptées en bois tourné. Sans doute intéressé par les explorations de l'artiste, Altherr confie la première production de son théâtre de marionnettes, *Le Roi Cerf* de Carlo Gozzi, à Morach et Taeuber¹³⁸.

Le mode de fabrication développé par Sophie Taeuber pour la production des marionnettes¹³⁹ représente en soi une contribution majeure dans le domaine du théâtre expérimental d'avant-garde. Pour la première fois, la technique du bois tourné sert à la réalisation de pantins pour le théâtre. Par la suite, cette méthode contribuera à

¹³⁴ Altherr est également le directeur du Musée des Arts et Métiers de Zurich. Il organise en 1914 une exposition ayant pour thème le théâtre. Cet événement réunit pour la première fois deux des plus grands rénovateurs du théâtre moderne, soit le théoricien anglais Edward Gordon Craig et le metteur en scène suisse Adolphe Appia (1862-1928). L'exposition est aussi marquée par la présence de Paul Brann (1873-1955) et de son théâtre de marionnettes munichois ainsi que par la présentation d'une importante collection de marionnettes birmanes et javanaises.

¹³⁵ Cette association a pour mandat principal de veiller à l'intégration de l'art dans la vie quotidienne. Le théâtre constitue l'un des moyens pour poursuivre cet engagement. *Ibid.*, p. 44.

¹³⁶ Morach y occupe le poste de professeur de la classe de création ornementale tandis que Taeuber enseigne la classe de textile.

¹³⁷ Didier Plassard (1992 [1989]), *op. cit.*, p. 200.

¹³⁸ La pièce est présentée le 11 septembre 1918 à Zurich, puis sera jouée à nouveau lors de l'exposition du Schweizerischer Werkbund. De plus, ce spectacle représente alors l'une des premières réalisations du Schweizerisches Marionettentheater. La pièce s'inspire à la fois d'une représentation de *Faust* des marionnettes de Paul Brann à Zurich puis de l'Exposition d'Art Théâtral de 1914. *Ibid.*, p. 199.

¹³⁹ Tel que mentionné précédemment, Dada s'intéresse à l'art des enfants et à son côté fantastique. Cependant, Medea Hoch souligne que la conception de jouets est réservée dans le groupe aux artistes femmes. Medea Hoch (2010), *Toys and Art. Interdependency in the Modern Age*, *op. cit.*, p. 118.

enrichir le vocabulaire plastique des arts visuels de son époque. À ce propos, il est important d'ajouter que, jusqu'en 1940, la plupart des poupées sont fabriquées en bois¹⁴⁰. De plus, les marionnettes fabriquées par Taeuber ont comme particularité d'être peintes de couleurs vives, à même le bois, plutôt qu'habillées d'étoffe, ceci dans le but de créer une coupure avec les pantins des guignols traditionnels vêtus de costumes textiles. Ces figures sont aussi assemblées de manière singulière : les marionnettes sont élaborées à partir de formes géométriques qui s'articulent l'une à l'autre à l'aide de minuscules crochets, des maillons métalliques rendant les mouvements du personnage légers et fluides¹⁴¹.

En proposant des personnages typés avec une identité imaginée de toutes pièces, l'artiste suisse libère également la marionnette de toutes références au théâtre naturaliste de castelet¹⁴². En effet, elle introduit des personnages dont l'aspect visuel témoigne de diverses influences stylistiques entièrement modernes. Par exemple, le thème de la psychanalyse, qui est l'une des plus grandes inspirations de dada, puis

¹⁴⁰ Selon Medea Hoch, l'appropriation du bois comme matériau par les femmes artistes relève à cet instant d'un acte courageux, puisqu'il est jusqu'alors associé au sexe masculin. Avant cette période les poupées sont conçues en tissu rembourré et les têtes sont faites de porcelaine. De plus, l'incursion du bois révolutionne l'apparence de la poupée, qui comporte alors une trace du geste de celui qui l'a fabriquée. Après 1940, la plupart des poupées sont produites en usine d'après une composition de celluloid. *Ibid.*, p. 122. Aussi sur l'historique de la fabrication de la poupée, voir l'ouvrage intégral de François Theimer (2009), *Répertoire des marques et des cotes des poupées françaises*, *op. cit.*

¹⁴¹ Il est important de mentionner ici qu'à la même période Sophie Taeuber œuvre parallèlement dans le domaine de la danse et offre des performances chorégraphiques lors de soirées dada. Elle est grandement influencée par le chorégraphe d'origine hongroise Rudolf von Laban (1879-1958), premier théoricien de la danse moderne. Par conséquent, Taeuber tente d'élaborer un équivalent plastique d'une forme d'expression abstraite du mouvement. La marionnette semble répondre à ce besoin créatif puisqu'elle représente « un corps plastique libre ». Suzanne Pagé et Erika Billeter (1989), *Sophie Taeuber*, Catalogue d'exposition (Paris, d'art moderne de la ville de Paris, 15 décembre 1989 – 18 mars 1990, Lausanne au Musée cantonal des beaux-arts, 30 mars – 13 mai 1990), Paris : Éditions des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 64.

¹⁴² Peu de représentations de la pièce ont eut lieu puisque, selon les propos de l'artiste (tirés d'une lettre adressée à l'historien de l'art Hans Hildebrandt), elle est demeurée incomprise du public contemporain, qui considérait les marionnettes de Taeuber « trop modernes et trop audacieuses ». Medea Hoch (2010), *Toys and Art. Interdependency in the Modern Age*, *op. cit.*, p. 121.

plus tard des surréalistes¹⁴³, transparaît dans le nom que l'artiste donne à ses personnages : *Dr Oedipus Complex* (fig. 4), *Freud Analytikus*, la *Fée Urlibido*.



Fig. 4 Sophie Taeuber-Arp, *Docteur Complexe (Le Roi Cerf)*, 1918. © Musée für Gestaltung (Zürich).

De plus, s'éloignant du mimétisme, l'artiste tente de reproduire de manière plastique l'idée d'un corps collectif à membres multiples (têtes, bras et jambes) faisant office d'armée. Il s'agit là de la première représentation du robot en Europe (à ne pas confondre avec celle de l'automate) dans le théâtre de marionnettes et dans le domaine théâtral européen¹⁴⁴. Une représentation de ce personnage nommé *Garde/Sentinelle* (fig. 5), exhibe des gris et des bleus de tonalités froides, contrastant avec celles plus vives des autres personnages, souvent peints de rouge et de jaune et arborant des traits plus orientaux.

¹⁴³ De plus, selon Walter Jollos, Il s'agit du premier projet pour marionnettes qui intègre ouvertement Dada et la psychanalyse. Walter Jollos (août 1918) *Le Théâtre de marionnette Werk*, 8, Zurich cité dans Suzanne Pagé et Erika Billeter, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁴ En effet, cette figure devance la création même du terme « robot », introduit en littérature par Karel Čapek avec son roman *RUR* (1921), tel que mentionné précédemment dans ce travail.

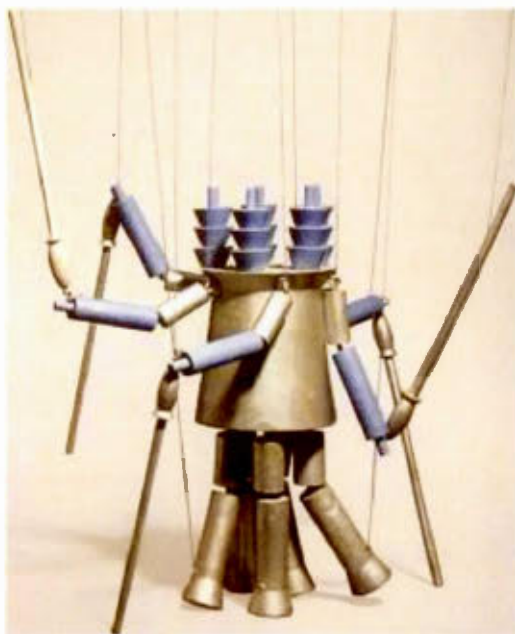


Fig. 5 Sophie Taeuber-Arp, *Garde/ Sentinelle (Le Roi Cerf)*, 1918. © Musée für Gestaltung (Zürich).

Enfin, selon Bruno Mikol, Sophie Taeuber élève l'art de la marionnette au rang d'un art nouveau : une œuvre d'art totale où l'artiste investit la scène des « révolutions scéniques » du théâtre de marionnettes. Le développement esthétique, l'introduction d'une nouvelle technique, et la reconnaissance des qualités artistiques du pantin, constituent les apports de Taeuber à la production de l'entre-deux-guerres¹⁴⁵.

1.4 Les Thèmes modernes

Dans le même élan constructiviste et avec une approche expérimentale semblable, Alexandra Exter (1882-1949) crée également vers 1926 des marionnettes à fils. L'artiste russe semble toutefois davantage inspirée par la *Commedia dell'arte*

¹⁴⁵ La production de marionnettes chez Sophie Taeuber-Arp représente un moyen concret de vérifier, devant public, la légitimité des principes de ses recherches artistiques. Bruno Mikol (1989) *Sur le Théâtre de marionnettes de Sophie Taeuber*, Suzanne Pagé, Erika Billeter (dir.), *op. cit.*, p. 64.

que par une transposition de la psychanalyse dans une création pour enfants¹⁴⁶. Ses personnages reprennent en effet pour la plupart les noms de figures de la comédie italienne, dont *Polichinelle* (fig. 6) et *Arlequin*. Ainsi, les pantins créés par Exter, réalisés à partir d'objets recyclés et hétéroclites, témoignent d'une réflexion constructiviste sur les matériaux et leurs fonctions¹⁴⁷. Ces marionnettes cherchent, dans un style empreint de la tradition populaire du guignol, à établir une interaction entre la forme et l'espace¹⁴⁸. Selon John Bowlt, ces expérimentations sont une suite logique des réalisations scénographiques de l'artiste russe, accordant une grande place à l'exploitation dynamique de la lumière ainsi qu'à la géométrisation des surfaces¹⁴⁹.

¹⁴⁶ À noter que l'artiste suisse Otto Morach a également fabriqué vers 1913 des pantins à fils pour *La Boîte à joux*, un ballet de Claude Debussy, d'après les personnages de la comédie italienne. Ces figures étaient faites de bois avec une grande épuration formelle. Medea Hoch (2010), *Toys and Art. Interdependency in the Modern Age*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁷ Sur le sujet voir John E. Bowlt (2003), *The Marionettes of Alexandra Exter*, Jean Chauvelin (dir.), *Alexandra Exter : monographie*, Chevilly-Larue (France) : Éditions Max Milo, p. 284-303.

¹⁴⁸ Vers 1916, la Russie connaît un mouvement de réforme théâtrale et la tradition du théâtre de marionnettes vit alors un renouveau sous l'influence de la marionnettiste Nina Simonovich-Efimova. Alexandra Exter est interpellée entre autres par le travail sur le mouvement de l'artiste. *Ibid.*, p. 285-288.

¹⁴⁹ Exter réalise notamment les décors pour *La Dame invisible* au Studio du Théâtre Artistique de Moscou en 1923.



Fig. 6 Alexandra Exter, *Polichinelle*, 1926. © Musée Für Gestaltung (Zürich).

Par ailleurs, l'esthétique des marionnettes d'Exter s'éloigne de la simplicité et de l'innocence que l'on accorde habituellement aux jouets pour enfants. En effet, l'aspect austère et la posture menaçante de certains personnages s'adressent davantage un public adulte¹⁵⁰. Ces pantins à fils avaient été initialement fabriqués pour une production cinématographique réalisée à Paris par Peter Gad, dans laquelle ils devaient occuper la fonction d'acteurs¹⁵¹. Enfin, en plus de s'intéresser aux mouvements mécaniques des marionnettes, Exter innove en tentant de reproduire une certaine notion d'imprévisibilité dans leurs mouvements, que l'on peut associer à l'improvisation des interprètes de la *Commedia dell'arte* qui jouaient uniquement à

¹⁵⁰ Bowlt établit de manière claire la distinction entre les marionnettes destinées aux enfants et celles s'adressant à un public adulte plus expérimenté. À ce sujet, il donne l'exemple de fantoches italiens, qui servaient à raconter des histoires dans les lieux publics de Milan. À propos des marionnettes d'Alexandra Exter l'auteur affirme : « [...] elles sont le produit d'une psychologie émotionnelle et artistique complexe, et elles reflètent à leur tour les tourments de l'Europe contemporaine déchirée entre ses recherches intenses et ses rêves les plus chers. » *Ibid.*, p. 288.

¹⁵¹ Cependant ce projet ne s'est jamais concrétisé.

partir de canevas. De cette manière, la marionnette représente pour Exter – comme pour Taeuber-Arp avec ses figures fluides – une façon de s’approcher de la danse et de l’abstraction par une gestuelle expressive¹⁵².

En plus de la *Commedia dell’arte*, le cirque semble avoir lui aussi grandement fasciné les avant-gardes, sans doute parce qu’il symbolise la rencontre populaire et l’accès au spectaculaire. L’art du cirque rejoint en effet plusieurs préoccupations des avant-gardes, incarnant la *gesamkunstwerk* wagnérienne, puisqu’il rassemble en un même événement différentes disciplines de l’ordre de l’extraordinaire qui a le potentiel de faire rêver le public. Au spectaculaire s’allie l’adresse physique et les prouesses techniques. Il s’agit aussi d’un art ambulant et accessible dans de nombreux villages et communautés. Par conséquent, les foires, en tant que lieux de rencontre de tous les possibles, constituent un répertoire de nouvelles formes pour les avant-gardes. Les futuristes italiens et les constructivistes sont d’ailleurs inspirés par ces constructions de fortune qui traduisent le nomadisme de l’activité. Il s’agit finalement d’une source pour le renouvellement du théâtre de marionnette conventionnel, le plus souvent ici transposé dans un spectacle de tréteaux¹⁵³. L’artiste futuriste Fortunato Depero (1892-1960) a d’ailleurs présenté plusieurs projets sur le sujet, réalisant notamment des masques pour le ballet *Parade* (1917)¹⁵⁴ des Ballets russes, dont l’esthétique

¹⁵² À cet effet, Kandinsky affirme : « N’importe quel acrobate, sans parler des clowns, exécute des mouvements [...] caractérisés par leur expressivité et qui ne peuvent pas être transcrits en paroles [...] En cela, nous pouvons clairement discerner une approche encore inconsciente de la signification du mouvement, et celle-ci peut servir de point de départ vers un stade nouveau de la composition. » Wassily Kandinsky pour l’INKHOUK de Moscou, publié en 1920 cité dans *Ibid.* p. 301

¹⁵³ De nombreux scénographes sont d’ailleurs tentés de reproduire un type de décor qui sera plus tard connu sous le nom de « machines à jouer », formées de tréteaux, de trapèzes, d’échelles et de cordes tendues, accentuant le dynamisme des déplacements de l’acteur. Nous songeons ici notamment au dispositif scénique de la pièce *Le Cocu magnifique*, réalisé en 1922 par l’artiste multidisciplinaire russe Liubov Popova, et constituant un bel exemple de cette scénographie innovante. Christine Hamon- Siréjols, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁴ La scénographie et les costumes sont de Pablo Picasso. La musique est composée par Erik Satie et la chorégraphie est de Léonide Massine, le tout dans un texte de Jean Cocteau.

juxtapose les formes du cubisme et l'expression clownesque. Depero a également créé en 1917-1918 un ballet de marionnettes pour enfants intitulé *Balli Plastici* (Teatro dei Piccoli de Rome).

1.5 Conclusion

En regard de cette mise en contexte, l'effigie et le théâtre de marionnettes chez les avant-gardes historiques se présente dans l'histoire à la fois comme le sujet central d'une réflexion philosophique et esthétique, et en tant qu'objet de prédilection des artistes dans une révolution artistique. Pour les avant-gardes, l'effigie en tant que simulacre humain incarne donc l'espoir de faire table rase avec les convenances du naturalisme. C'est grâce à elle qu'ils relancent leur propre création et la préservent d'un état de stagnation. Ce constat s'explique sans doute par la forte incidence des principes esthétiques de Richard Wagner – grand réformateur de la dramaturgie européenne – sur l'ensemble des projets de l'art moderne. Le théâtre, ainsi que le castelet de marionnettes par ricochet, par leur nature interdisciplinaire, comblent les attentes des artistes face au développement d'un art utopique où le progrès est maître. Foncièrement collectif, le théâtre incarne l'œuvre d'art totale, tant au plan de la réalisation que de la réception. Il est le lieu qui réunit les classes et les arts dans une forme harmonique et spectaculaire. Voilà pourquoi les plasticiennes et plasticiens, de toutes formations confondues, sont attirés en ce début de siècle par le potentiel symbolique et plastique de la marionnette en tant que promesse d'un renouveau en art.

Le théâtre de marionnettes hérite de ces mêmes fonctions puisqu'il représente une forme réduite du théâtre dans sa forme conventionnelle. Selon Éric Michaud, qui analyse le phénomène de la réduction d'après les propos de Claude Lévi-Strauss, ce changement d'échelle au théâtre aurait pour principales répercussions de condenser

les effets déterminés tout en accroissant l'accessibilité de la lecture de l'ensemble¹⁵⁵. Un phénomène de distance diminuerait également la gravité de la situation lors de la réception du drame. La marionnette serait conséquemment lue *de facto* en tant qu'être imaginaire évoluant dans des environnements qui le sont tout autant. En prenant en considération ces éléments de la création, le théâtre de marionnettes constitue une forme ultime de la *gesamkunstwerk* et assouvit une quête utopique de démocratisation de l'art et d'expérimentation esthétique.

Enfin, la marionnette et la poupée proviennent d'une même pensée esthétique des avant-gardes historiques et se conjuguent dans un élan créatif commun. Elles adoptent de plus une position démocratique par leur accessibilité et leur intégration dans plusieurs sphères artistiques de la première moitié du XX^e siècle. Elles incarnent en effet ce lieu de passages, tantôt en tant qu'objet envisagé pour sa dimension populaire et artisanale, et tantôt comme une utopie machiniste au statut élitiste. Par leur valorisation de l'art pour enfants, et surtout, par leur charge symbolique, elles se sont adressées à divers moments à différents publics, parfois constitués simultanément d'enfants attirés par un spectacle de pantins, et d'une élite adulte envoûtée par ces créatures modernes.

À la suite de cette mise en contexte retraçant les grands axes de la création de la marionnette et de la poupée chez les avant-gardes, il semble indéniable que cet art ait marqué les développements des avant-gardes historiques. Bien que la marionnette et la poupée aient longtemps été associées à des genres mineurs et artisanaux, il semble que beaucoup d'artistes y aient trouvé un terrain d'expérimentation fertile. Ainsi, l'effigie, malgré son lourd bagage historique, apparaît au début du XX^e siècle comme

¹⁵⁵ Selon Levi-Strauss, « dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties. Et même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique. ». Claude Levi-Strauss (1962) *La science du concret La Pensée sauvage* [p. 34-35] cité dans Éric Michaud (1978), *Le Théâtre au Bauhaus*, op. cit., p. 92.

un lieu d'appropriation de nombreuses révolutions en art. Elle brouille les limites entre jouet et art. La poupée et la marionnette, héritières d'une lignée foisonnante d'expérimentations, semblent donc, dans le cas qui nous occupe, se hisser hors de la portée d'une lecture genrée et stéréotypée du médium.

Dans cette perspective, ce mémoire s'intéressera dans les deux prochains chapitres à la production de poupées artistiques et de marionnettes de Marie Vassilieff, une artiste pour qui l'effigie sert le projet de renouvellement des genres artistiques et devient la signature de son processus créatif unique.

CHAPITRE 2

MARIE VASSILIEFF ET SES POUPÉES : AU-DELÀ DU GENRE

Personne n'a bien compris mes recherches. Je suis obligée de prendre la plume pour m'expliquer. Donc, mes portraits poupées ne le sont qu'extérieurement; ils sont en réalité des démonstrations contre la sévère banalité de la sculpture moderne et classique, celle-ci ayant à sa disposition, toute la richesse de la matière ne sait pas l'exploiter. Est-ce donc un crime que de cueillir un fruit nouveau, est-ce que l'art est limité aux couleurs à l'huile et au marbre de Carrare? L'art étant une chose naïve et enfantine et pleine de joie et de création – pourquoi donc imiter les autres autant en esprit qu'en matériel?¹⁵⁶

2.1 Marie Vassilieff et l'École de Paris¹⁵⁷

S'installant à Paris en 1907¹⁵⁸, Marie Vassilieff¹⁵⁹ marque le paysage artistique de la capitale française par sa vision singulière de l'art. Née à Smolensk en Russie dans une famille bourgeoise, Vassilieff conserve son héritage slave tant dans son mode de vie que dans sa production artistique. Mais elle devient aussi un pilier du Montparnasse de l'entre-deux-guerres, au moment où les artistes délaissent

¹⁵⁶ Marie Vassilieff (décembre 1925) *Mes poupées Montparnasse*, 42. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

¹⁵⁷ L'expression « École de Paris » est employée pour la première fois en 1925 par le critique André Warnod dans la revue *Comoedia* afin de regrouper sous une même « bannière » des artistes et intellectuels qui ont forgé le foyer culturel parisien du début du XX^e siècle. Jacques Lambert (2014) *De Montmartre à Montparnasse : la vraie vie de bohème : 1900-1939*, Paris : Les éditions de Paris, p. 16.

¹⁵⁸ Solange Prim-Goguel (septembre 1982) *Marie Vassilieff de l'avant-garde aux modes (1907-1937)*, Mémoire de maîtrise non publié, Université Paris I, p. 7.

¹⁵⁹ L'artiste russe est née sous le nom de Maria Ivanovna Vasileva. Cependant, son nom francisé demeure plus connu. Il est également fréquent que le nom translittéré en français, Vassilieff, soit épilé de différentes façons, le plus souvent « Wassilieff ».

graduellement la butte de Montmartre pour cet autre quartier, qui devient alors le nouveau centre artistique.

Le paysage de la capitale des arts, Paris, change rapidement au début du XX^e siècle, notamment par l'arrivée massive d'artistes étrangers, dont une forte concentration provient de Russie. Beaucoup d'entre eux s'installent à la Ruche¹⁶⁰ suite à l'Exposition Universelle de Paris de l'année 1900, notamment Marc Chagall, Alexander Archipenko, Ossip Zadkine, Chaim Jacob Lipchitz et plusieurs autres. Ces liens se renforcent aussi en 1906 avec l'Exposition de l'Art Russe au Salon d'Automne¹⁶¹. Cet événement reflète alors le dialogue artistique en cours entre la France et la Russie, en plus de susciter l'intérêt des amateurs d'art en présentant les récentes avancées esthétiques russes. Une seconde vague d'artistes russes s'installe aussi à Paris vers 1905¹⁶². Cette cohorte d'immigrants côtoie alors l'avant-garde française, dont ils connaissent déjà les travaux, grâce aux collections de Russie ouvertes au public et aux revues d'art de l'époque. Celles-ci mettent notamment en valeur les travaux de nombreux artistes fauvistes et cubistes français. À l'instar de plusieurs compatriotes masculins et, dans une moindre mesure, féminins, Marie Vassilieff intègre les studios parisiens la même année¹⁶³.

¹⁶⁰ La Ruche, située au 2 Passage Dantzig à Montparnasse est fondée en 1902 par le sculpteur Émile Boucher. Il s'agit alors d'une structure héritée de l'Exposition Universelle de 1900. Ainsi le dôme de la Rotonde des vins, d'abord édifiée par Gustave Eiffel pour l'occasion, est récupéré pour la construction du bâtiment. La Ruche regroupe à l'époque des studios où les artistes vivaient dans des conditions misérables. Andreï Hoffmann, Vladimir Hoffmann et Georgy Khatsenkov (2010), Musée du Montparnasse, *Les artistes russes hors frontière*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Montparnasse, 21 juillet – 31 octobre 2010), Paris : Éditions Paradox, p. 15.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶² Une première vague d'artistes russes immigré à Paris vers 1890. *Ibid.*, p. 10.

¹⁶³ Liubov Popova, Nadejda Oudaltsova, Véra Pestel, Xénia Bogouslavskaja et Marevna (Marie Vorobieff) arrivent notamment à Paris vers 1912-1914 et s'inscrivent à ces différentes académies dont nous traiterons ultérieurement.

Ce chapitre traite du rôle essentiel joué par cette artiste dans le développement de projets artistiques entre la Russie et la France, puis de l'héritage laissé par les deux académies qu'elle a fondées en France entre 1910 et 1912. La production de poupées de l'artiste réalisée suite à la Première Guerre, de même que le développement du genre de la poupée-portrait, feront ensuite l'objet d'une analyse détaillée, qui soulignera les emprunts stylistiques et le mode de fabrication de ces effigies, tout en dégagant l'apport esthétique du médium à la production de l'avant-garde. Par ailleurs, la réception favorable des poupées et leur mise en exposition constituent deux paramètres qui rendent propice une analyse du mode d'appréhension de l'œuvre. Enfin, la dernière partie du chapitre tentera, par une mise en contexte approfondie de la conception de la poupée chez Vassilieff, de cerner les enjeux de cette pratique en relation avec les développements de l'effigie chez les avant-gardes européennes au début du XX^e siècle.

2.1.2 Marie Vassilieff et Montparnasse

Marie Vassilieff passe ses premières années à Saint-Petersbourg où elle entreprend d'abord des études en médecine¹⁶⁴ avant d'y étudier les beaux-arts en 1902¹⁶⁵. Dès ses débuts, son œuvre est grandement imprégnée par le développement de la culture européenne, ses mouvements artistiques et sociaux. Les mémoires¹⁶⁶ de l'artiste russe indiquent qu'elle fut boursière de la tsarine Maria Feodorovna¹⁶⁷ et que

¹⁶⁴ Possiblement en tant qu'infirmière.

¹⁶⁵ Voir Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁶ Cet ouvrage ne fut pas édité, mais une copie dactylographiée des mémoires intitulés *La Bohème du XX^e siècle* est conservée dans la collection de Claude Bernès à Paris. La première version rédigée en 1929, devait compter une préface de Jean Cocteau. Elle est plutôt remplacée par un texte de Jean Gagon et une révision de Clodines Chones.

¹⁶⁷ D'origine danoise, elle fut l'épouse du tsar Alexandre III. C'est en tant que mécène qu'elle verse une bourse à Vassilieff jusqu'en 1917. Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 79.

ce soutien financier lui permet d'entreprendre un séjour d'études dans la capitale française au cours des années 1905-1906. Après un bref retour en Russie, Vassilieff s'installe définitivement à Paris en 1907¹⁶⁸. Cette année s'avère charnière dans la carrière de l'artiste, puisque c'est durant cette période qu'elle fait la rencontre de personnages qui sont à l'origine du Montparnasse mythique dont elle est aujourd'hui indissociable¹⁶⁹.

Comme il est souvent le cas pour les femmes à l'époque, Vassilieff parfait sa formation dans des lieux en marge de l'art académique, sans doute parce qu'ils offrent une latitude plus grande dans la création¹⁷⁰. Cependant, rares sont les endroits qui satisfont son goût pour l'art moderne. Il faut dire que la structure des ateliers et des académies demeure considérablement classique à ce moment, et les cours qui y sont enseignés semblent calqués sur le modèle des beaux-arts. Ainsi, la copie de nus et l'exécution de la nature morte y sont encore prisées. C'est finalement à l'atelier d'Henri Matisse (1869-1954), un artiste réputé et considéré alors comme une figure de proue du fauvisme, que Vassilieff entreprend des leçons de peinture¹⁷¹. À son

¹⁶⁸ Marie Vassilieff fait partie de « la deuxième vague » d'immigration d'artistes russes à Paris. Parmi ceux-ci figurent, Alexander Archipenko (1887-1964), Ivan Pougny (1894-1956), Ossip Zadkine (1890-1967), Léopold Survage (1879-1968) et Marc Chagall (1887-1985). Valérie Bougault (1996), *Paris Montparnasse à l'heure de l'art moderne, 1910-1940*, Paris : Éditions P. Terrail.

¹⁶⁹ L'apport de Marie Vassilieff au quartier Montparnasse fut reconnu tardivement puisque l'histoire a privilégié davantage la contribution d'artistes masculins, notamment celles d'Amedeo Modigliani (1884-1920), de Marc Chagall, de Foujita (1886-1968) et de Pablo Picasso (1881-1973). Cependant les auteurs, romanciers, et éditeurs de guides touristiques qui se penchent sur l'histoire de l'arrondissement aujourd'hui ne peuvent désormais faire l'économie des traces laissées par l'activité de Vassilieff qui y a fondé en son sein deux académies, puis une cantine durant la guerre, en plus d'avoir été à la tête de l'organisation de maints projets artistiques. Il en sera question ultérieurement dans ce chapitre.

¹⁷⁰ Marie Vassilieff assiste d'ailleurs à plusieurs classes d'essai dans les académies ouvertes aux femmes à l'époque, telles l'Académie Colarossi, la Grande Chaumière, l'École Moderne, La Palette et l'Académie Julian. Voir Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷¹ Marie Vassilieff fait la découverte de la peinture d'Henri Matisse lors d'une visite du Salon d'Automne en 1907 où le maître expose pour l'occasion une œuvre portant le titre *Le Poisson d'Or*, représentant des poissons dans une vasque. Mario Brun (date inconnue [vers 1953] Trotsky, le

contact, elle se familiarise de manière accélérée avec les nouvelles techniques et les courants de l'avant-garde française contemporaine. Les jeunes modernes accordent une grande confiance à Matisse, qui est au fait des développements des nouveaux mouvements esthétiques européens qui se mettent alors en place, et manifeste un intérêt pour l'art oriental et la jeune peinture russe¹⁷².

Au contact de l'avant-garde française, Marie Vassilieff découvre ainsi le fauvisme et le cubisme. Installée au cœur du Montparnasse et fréquentant les célèbres cafés de l'endroit, l'artiste côtoie les personnages-clés de ces mêmes tendances, notamment Kees van Dongen (1877-1968), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Marie Laurencin (1883-1956), Fernand Léger (1881-1955) et Henri Matisse. Les premières années parisiennes de Vassilieff sont marquées par la pratique de la peinture cubiste. Bien qu'influencée par Braque, Picasso et Cézanne, Vassilieff crée toutefois des toiles qui donnent à voir un cubisme décoratif qui se distingue des tons austères employés par ses acolytes masculins. L'artiste se démarque par la place prépondérante qu'elle accorde aux couleurs vives et par la fragmentation de la forme. Dans leur ouvrage *L'avant-garde au féminin*, les historiens d'art Jean-Claude et Valentine Marcadé associent cette influence à une technique de peinture appartenant à une tradition paysanne pratiquée en Russie, et visant à recouvrir tous les objets de la vie courante et usuels par de petits motifs colorés juxtaposés. L'ensemble de ces motifs peut parfois prendre un aspect figuratif,

« Corbeau Noir » vint chez Marie Vassilieff où l'on pouvait manger pour 65 centimes [source anonyme], p.14-15. Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris. Prim-Goguel rapporte aussi que ce serait précisément à la suite du succès remporté lors de cette exposition que Matisse ouvre son atelier aux jeunes artistes. Cet atelier était situé au 35 boulevard des Invalides, un ancien couvent désaffecté du Sacré-Cœur. Beaucoup d'étudiants d'origine étrangère (notamment des Allemands, Hongrois, Polonais et Russes) assistent aux classes du maître. Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷² Sur le sujet voir Hilary Spurling (2005) *Matisse the Master: A life of Henri Matisse. The Conquest of Colour, 1909-1954*, New York: 1st American Edition, p. 15.

ou encore abstrait¹⁷³. Cette pratique ancestrale d'insertion de l'art dans l'environnement quotidien semble avoir été une source inspiration directe ou indirecte chez Vassilieff dans l'ensemble de son œuvre. Le traitement de l'arrière-plan des toiles cubistes de l'artiste laisse par exemple voir cet emprunt stylistique. Elle y crée non pas un paysage tridimensionnel, mais bien une surface qui assume sa planéité et où les facettes sont réparties en se dissociant de toute référence au réel, à la manière d'une géométrie abstraite¹⁷⁴. De plus, contrairement à ses collègues qui éliminaient progressivement la figuration de la toile par des traits contours et des formes de plus en plus minimalistes, le portrait demeure l'élément central des toiles de l'artiste slave. Vassilieff participe ainsi de toute évidence à l'élaboration d'une nouvelle « syntaxe formelle¹⁷⁵ » en empruntant des chemins qui se différencient de ceux visités par ses contemporains masculins. Cette dissociation ne s'effectue toutefois pas en tous points, puisque sa peinture ainsi que son œuvre entière sont imprégnées par les expérimentations de ses collègues, comme Picasso. Cette dernière influence se retrouve particulièrement dans les thèmes¹⁷⁶ et dans le traitement des toiles cubistes de Vassilieff, ainsi que dans la présence répétée du masque africain et de la statuette primitive dans la production globale de l'artiste.

¹⁷³ Selon les auteurs, tout type d'objet peut agir en tant que support de cet art : « vêtements, vaisselle, ustensiles de cuisine, outils de travail, attelage de chevaux, ameublement, instruments de musique, livres, murs extérieurs ». À noter que cette technique « ukrainienne » abordée dans le texte concerne la pratique artistique de Sonia Delaunay (1885-1979). Jean-Claude et Valentine Marcadé (1983) *L'avant-garde au féminin : Moscou- Saint-Petersbourg- Paris 1907-1930*, Paris : Artcurial, p. 7.

¹⁷⁴ Lors de sa période fauviste, Matisse emploie aussi cette technique de reproduction de formes géométriques décoratives, répétées alors dans ses toiles dans une stratégie d'aplanissement de la surface picturale. Vassilieff utilise tout comme son maître ce procédé dans plusieurs tableaux de sa période cubiste. Il est notamment possible d'observer la transposition de cette technique de fragmentation de facettes géométriques et colorées dans les œuvres *Le Clown* (1912), *La Femme à l'éventail* (1910-1912) et *Nu aux bas noirs* (1914).

¹⁷⁵ Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁶ On peut songer ici au thème de la femme à l'éventail, qui fut traité par les deux peintres. L'utilisation de traits contours foncés ainsi que la simplification du dessin sont également des points communs aux deux productions.

Marie Vassilieff participe par ailleurs de façon active au réseau d'intellectuels et d'artistes formant le bassin artistique du quartier Montparnasse¹⁷⁷. Elle se révèle auprès de ses comparses comme une personne rassembleuse, pour qui le partage des connaissances et la vie en communauté importe. C'est dans cet esprit qu'elle se lie à un regroupement d'artistes russes – la Société artistique et littéraire russe – et fonde avec eux en 1910 l'Académie russe, dont elle est nommée présidente¹⁷⁸. Selon Solange Prim-Goguel, auteure d'une première étude académique sur l'artiste, le rôle de cette organisation, au moment de sa création, était de rassembler en un même lieu des artistes ainsi que des hommes politiques afin de favoriser la libre discussion¹⁷⁹. Il est également primordial de souligner la grande présence des femmes et leur participation au sein de cette académie¹⁸⁰. Vassilieff organise aussi dans ces espaces des expositions ainsi que des conférences bilingues (en russe et en français) sur l'art. Selon Prim-Goguel, l'institution était grandement inspirée par le modèle de l'Artel

¹⁷⁷ Nous croyons profondément à l'incidence de ces réseaux sur la mise en place de projets, ainsi que sur le développement des esthétiques. Ces réseaux sont parfois identifiables dans les œuvres de l'artiste, alors qu'à d'autres instants, il est plus ardu d'en mesurer l'impact réel. Néanmoins, c'est par ces liens étroits que les idées circulent, à la manière d'autoroutes d'où émergent le développement des êtres et des choses, formant le tissu social d'un moment particulier de l'histoire. Il importe donc de considérer les réseaux d'influences dans l'émergence des réalisations artistiques. Les relations de Marie Vassilieff seront mises en lumière à travers ses différents accomplissements au cours de ce chapitre et le suivant. Nous nous appuyons entre autres ici sur les études de Bruno Latour. Voir Bruno Latour (2010) *Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question* », dans Madeleine Akrich (dir.), *Débordements. Mélanges offerts par Michel Callon*, Paris : Les Presses de l'École des Mines, p. 257-268.

¹⁷⁸ Ce regroupement est également à l'origine de la fondation de la Société d'Aide mutuelle et de Bienfaisance en 1906. L'Académie russe est située au 54 avenue du Maine dans le quartier Montparnasse. Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁹ À partir de 1908, Lénine est en exil à Genève et à Paris pour une durée de quatre ans. C'est à cet instant qu'il côtoie Marie Vassilieff, alors qu'il donne quelques conférences lors des soirées organisées à l'Académie russe en 1910, puis à l'Académie Marie Vassilieff vers 1912. En plus de la communauté artistique russe, l'endroit est fréquenté par quelques habitués comme Modigliani, Picasso et Matisse. Voir Gaétan Sanvoisin (date inconnue) *Grande Artiste Marie Vassilieff magicienne des poupées*, ne va plus à son atelier pour éviter les frais de métro [source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

¹⁸⁰ Voir Jean-Claude et Valentine Marcadé (1983), *op. cit.*, p. 6.

russe¹⁸¹. Malgré un contexte favorable aux échanges, la présence d'orateurs politiques crée parfois des dissensions au sein de l'organisation. De plus, une mésentente d'ordre économique scinde définitivement le groupe en deux¹⁸². L'Académie compte environ 83 membres à ce moment et est considérée comme l'un des centres artistiques les plus actifs de Paris¹⁸³.

Dans un désir de créer un endroit à son image, Vassilieff fonde deux ans plus tard un atelier à son nom situé dans une impasse du 21 avenue du Maine¹⁸⁴. Cette institution est d'abord un lieu d'échange où les artistes se rencontrent lors de soirées animées. L'endroit prend alors des allures de club privé, son accès étant réservé aux membres qui ont préalablement été recommandés. L'académie Vassilieff est à ce moment fréquentée par des personnalités diverses du monde de l'art et de la politique, telles que Sergeï Diaghilev (1872-1929), André Gide (1869-1951), Jean Cocteau (1889-1963), Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Guillaume Apollinaire (1880-

¹⁸¹ Prim-Goguel souligne cette influence en donnant une définition de l'Artel de 1863: « Corporation artisanale à la manière des phalanstères Fouriéristes que fonde, en 1860, le groupe des 13 peintres ambulants. Vie et travail en commun; l'argent est mis dans une caisse commune ». Le Fouriérisme est un système utopiste créé par Charles Fourier et est pratiqué en France, en Russie et aux États-Unis. Il vise à expliciter et orienter les « relations naturelles des hommes ou le dynamisme des choses » en plus d'établir un modèle d'harmonie. Le phalanstère est une communauté de production imaginée par Fourier. Valentine Marcadé (1972) *Le renouveau de l'art pictural russe*, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 26-27 cité dans Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸² L'académie vit de l'argent envoyé par la famille de Vassilieff ainsi que des allocations versées par le gouvernement impérial de Russie. En effet, la tsarine Maria Feodorovna alloue à l'époque une somme de 10 000 francs par an à l'organisation. Marie Vassilieff, trésorière et présidente de l'organisation, est accusée de vol vers 1912. Toutefois, un jury rassemblé la même année à la Closerie des Lilas la blanchit de ces accusations. Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸³ Marie Vassilieff, qui a tendance à amplifier les faits, affirme quant au bassin d'artistes de l'Académie russe qu'il s'agissait d'une communauté libre fréquentée par des artistes, essayistes, écrivains et journalistes « [...] et qui, en plus de trois cents membres actifs, comptait jusqu'à trois mille membres honoraires ». Cette information est tirée de Mario Brun (date inconnue [vers 1953]), Trotsky, le « Corbeau Noir » vint chez Marie Vassilieff où l'on pouvait manger pour 65 centimes [source anonyme], p.14-15. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

¹⁸⁴ Ce lieu fut plus tard occupé par le Musée du Montparnasse de 1992 à l'automne 2013. On annonçait la réouverture du musée en 2015. Voir Office du Tourisme et des Congrès (dir.), Culture *Paris-Info*, Récupéré de <http://convention.parisinfo.com/actualites/ouvertures-et-fermetures/culture>

1918), Paul Fort (1872-1960), Othon Friesz (1879-1949), Erik Satie (1866-1925), Yvonne Gall (1885-1972), Yvonne George (1896-1930), Damia (Louise-Marie Damien (1889-1978)), Foujita (Tsuguharu (1886-1968)), Rolf de Maré (1888-1964), Jean Borlin (1893-1930), Fernand Léger (1881-1955), Suzanne Valadon (1865-1938), Blaise Cendrars (1887-1961), Paul Poiret (1879-1944), Anatole de Monzie (1876-1947), Max Jacob (1876-1944), Amedeo Modigliani (1884-1920), Francis Picabia (1879-1953), Francis Poulenc (1899-1963), Nils von Dardel (1888-1943), Hélène Perdriat (1894-1969)¹⁸⁵. L'académie offre également une formation sous la forme d'ateliers spontanés non-hiérarchiques, où toutes les participantes et tous les participants sont conviés tour à tour à partager leurs connaissances théoriques et techniques. Les journées sont découpées en trois blocs distincts. Ainsi, le matin on y fait l'apprentissage du nu, puis on perfectionne le portrait l'après-midi et le croquis le soir. Les leçons y sont très abordables, et ceci explique sans doute en partie leur succès. Il y a également de la musique et de la danse les vendredi soirs – en l'occurrence des danses slaves exécutées par Marie Vassilieff elle-même – et des concerts tous les samedis. Dans le cadre de causeries sur l'art, elle invite aussi des artistes dont la pratique est jugée novatrice et moderne. Fernand Léger y donne par exemple deux conférences qui ont une excellente réception. La première a lieu le 5 mai 1913 et porte sur « Les origines de la peinture et sa valeur représentative » alors que la seconde, livrée en juin 1914 présente « Les réalisation picturales actuelles »¹⁸⁶. L'homme politique russe d'allégeance bolchévique Anatoli Lounatcharsky vient aussi y discuter de « La Jeune Peinture Française »¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Voir Mario Brun, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁶ Ces conférences sont publiées dans la revue *Les Soirées de Paris* la même année. Voir Solange Prim-Goguel, *op.cit.*, p. 77.

¹⁸⁷ La date de cette communication demeure inconnue. Jean-Hubert Martin et Carole Naggar (1991 [1979]) Paris-Moscou, artistes et trajets d'avant-garde, dans Gunnar Pontus Hultén P. et Centre Pompidou (dir.), *Paris, Moscou 1900-1930*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou 21 mai – 5 novembre 1979), Paris : Centre Pompidou, p. 28.

Dès le déclenchement de la guerre en 1914, l'atelier Vassilieff cesse ses activités pour se transformer en une cantine pour les artistes démunis, contraints de rester à Paris en ces temps difficiles¹⁸⁸ : « Modigliani, Picasso, Braque, Othon Friesz, Foujita, Zélikson étaient mes pensionnaires, si je puis dire, car ils m'aidaient aussi à préparer le repas... Je me souviens que Matisse me seconda quand on fêta dans un banquet le retour de Braque... On servit une dinde dans une cuvette... »¹⁸⁹. Vassilieff, motivée par une grande foi chrétienne, met en application ses principes de partage en exigeant la modique somme de 65 centimes à ses convives pour un repas chaud¹⁹⁰. Cette cantine marque ainsi les esprits et fait aujourd'hui partie intégrante de l'histoire de Montparnasse. Enfin de manière plus particulière, l'instauration de lieux artistiques collectifs témoigne du climat d'entraide qui règne durant la guerre et de l'engagement de Vassilieff envers les communautés artistiques franco-russes. L'artiste crée ainsi des lieux où la création est libre et où les femmes ont leur place.

Cette première portion du chapitre, en posant un regard sur la formation de Vassilieff et sur les liens étroits établis au cours de sa carrière à Paris avec de nombreux artistes permet donc de souligner l'implication de l'artiste russe au sein de Montparnasse, notamment grâce aux deux académies dont elle est à l'origine. La prochaine section s'intéresse au prolongement de ces actions par le truchement d'associations visant à établir des liens renouvelés entre la France et la Russie, et affirmant ainsi le rôle

¹⁸⁸ La cantine est surtout active entre 1916 et 1917. Cependant, Marie Vassilieff s'absente en 1914, s'engageant comme ambulancière pour l'armée française. Elle séjourne aussi en Russie en 1915. Le pays connaît alors une révolution civile, et le peuple vit dans un climat de misère. Vassilieff participe lors de ce voyage à la dernière exposition futuriste 0.10 à Pétrograd et y expose 6 œuvres (non datées) : *Portrait de Jeune homme, Recherche, Usine, Paquebot, Paysage d'Espagne* et *Portrait de Mme M. Vassilieff* côtoie pour l'occasion les artistes Alexandra Exter, Liubov Popova, Altman, Olga Rozanova, Klioune, Menkov, Pougny, Bougouslavskaïa, Kasimir Malévitch et Tatline. L'artiste rapporte également dans ses mémoires qu'elle a fabriqué lors du même voyage sa première poupée artistique. Voir Solange Prim-Goguel (1982), *op. cit.*, p. 81-91.

¹⁸⁹ Michelle Deroyer (16 février 1932) Marie Vassilieff délaisse ses poupées... et s'intitule « bonne à tout faire », [source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

¹⁹⁰ Mario Brun, *op. cit.*, p. 15.

majeur de Vassilieff et les répercussions positives de ses initiatives sur chacun des territoires.

2.2 Association et réseaux artistiques Paris/ Moscou/ St-Pétersbourg

2.2.1 La Toison d'Or

Marie Vassilieff est perçue par ses contemporains comme une artiste vive d'esprit, très impliquée socialement et active dans différentes formations artistiques parisiennes. Elle est également reconnue par ses collègues comme une artiste qui assure la circulation des développements artistiques entre la France et la Russie¹⁹¹. Dans cette perspective, Vassilieff poursuit en quelque sorte le rôle joué par Sergeï Diaghilev avec la revue *Le Monde de l'art*¹⁹², dont il est le fondateur. À son tour, Vassilieff collabore à un dialogue entre l'art français et la Russie, via la revue moscovite *La Toison d'Or*¹⁹³ (qui s'impose comme le pendant moscovite de celle de

¹⁹¹ Marie Vassilieff est alors membre de la section française de l'Union des Artistes russes. Elle participe notamment à l'organisation d'expositions à Paris avec la collaboration d'artistes russes. À cette époque, Sonia Delaunay-Terk et Alexandra Exter, toutes deux d'origine russe, jouent aussi un rôle similaire. Exter correspond avec Fernand Léger en 1909 et lui rapporte les développements artistiques de Russie. Elle est également l'une des premières à faire part (dès 1910-1911) des avancements du cubisme parisien aux avant-gardes russes, notamment par des photographies d'œuvres récentes de Picasso. Voir Jean-Claude et Valentine Marcadé (1983) *L'avant-garde au féminin : Moscou- Saint-Petersbourg- Paris 1907-1930*, op. cit., p. 13.

¹⁹² Traduction française de *Mir Isskustva*, la revue paraît entre 1899 et 1905. En tant qu'organisation, Le Monde de l'Art s'occupe aussi entre 1900 et 1906 de présenter des expositions qui réunissent dans un même espace la peinture française (notamment la peinture postimpressionniste, Van Gogh, Gauguin, Cézanne et les Nabis), l'art russe actuel, ainsi que les arts primitifs et folkloriques locaux. Sur le sujet voir Camilla Gray (2003), *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Paris : Thames & Hudson, p. 37. Voir également Noemi Smolik (1998) *Mir Isskustva Les débuts de la Modernité russe Saint-Pétersbourg 1899 L'art de l'exposition*, Paris : Éditions du regard, p. 35-43.

¹⁹³ Cette revue moscovite paraît entre 1906 et 1909. Elle est rédigée à la fois en russe et en français puisqu'elle est également acheminée à des abonnés en France. Elle est aussi liée au cercle symboliste russe et au groupe de la Rose Bleue. On y publie régulièrement des textes de leurs principaux représentants et poètes. Alexandre Blok y rédige régulièrement ses poèmes et ses prises d'opinion. Le directeur artistique de la revue, Nicolas Riabouchinski, encourage le rayonnement de l'art français et entretient une active correspondance avec de nombreux artistes parisiens auxquels des articles, voire

Diaghilev), avec laquelle elle aurait maintenu des échanges à partir de 1907¹⁹⁴. Le chroniqueur Mario Brun rapporte également, dans un article non daté (publié vers 1953), comment Vassilieff fit connaître Henri Matisse en Russie en 1908, alors que le fauviste avait publié quelque temps auparavant un article sur l'art pour une revue française :

Marie qui correspondait avec les journaux russes, traduisit cet article pour la « Toison d'Or », une revue d'avant-garde. Un mois après la parution de cet article, Chukine [Chitchoukine], l'un des plus célèbres collectionneurs russes, vint en France et acheta très cher une bonne part des collections de Matisse qui, du jour au lendemain, se trouva ainsi millionnaire grâce à elle¹⁹⁵.

Selon Solange Prim-Goguel, il semble toutefois davantage plausible que la découverte de l'œuvre de Matisse en Russie soit plutôt attribuable aux démarches d'Alexandre Mercereau (1884-1945)¹⁹⁶, un correspondant permanent de *La Toison d'Or*. En effet, à la même période, Mercereau était responsable de la sélection des œuvres françaises en vue des expositions de Moscou, avec l'accord du directeur de la revue, Nicolas Riabouchinski. Après un survol de la table des matières de chacun des numéros, force est de constater qu'aucun texte n'est signé de la main de Vassilieff

des numéros complets, sont consacrés. *La Toison d'Or* présente également trois expositions par années. Valentine Marcadé (1972) *Le Renouveau de l'art pictural russe*, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 16. Voir également sur le sujet, Hannah Chuchvaha (automne 2012), *The Golden Fleece*, dans *The Art of printing and the Culture of the Art Periodical in Late Imperial Russia (1898-1917)*, Thèse de doctorat non publiée, Université d'Alberta, p. 124-195.

¹⁹⁴ Nous n'avons pas eu accès à l'entièreté des mémoires de Marie Vassilieff, voilà pourquoi nous citons ici Prim-Goguel qui semble avoir parcouru davantage le document.

¹⁹⁵ Mario Brun, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁶ Nous tenons à rectifier l'information ici. Prim-Goguel parle d'« Henri Mercereau » alors qu'il s'agit bien d'Alexandre Mercereau. Le numéro 6 de l'année 1909 est effectivement consacré à Henri Matisse et comprend un texte de Mercereau intitulé « Henri Matisse et la peinture contemporaine » en page I-III, tel qu'indiqué dans la table des matières de la revue.

entre 1907 et 1909, qui marque la fin de la publication de la l'organe moscovite¹⁹⁷. Par conséquent, il n'est toujours pas possible de tirer des conclusions franches quant à une collaboration officielle de Marie Vassilieff avec la revue. Toutefois, à la lecture d'un passage tiré des mémoires de l'artiste, où il est question de sa rencontre avec Matisse, l'artiste affirme pourtant avoir traduit un article publié sur son maître dans une revue française quelque temps avant. Vassilieff, qui avait reçu l'approbation de Riabouchinski¹⁹⁸ a tôt fait de constater une supercherie :

Je reçus de Russie le journal, très bien édité, avec en première page, l'article consacré à mon maître adoré, la traduction faite par moi et les photos. Mais je fus étonnée de trouver, comme nom du traducteur, non pas le mien mais celui du rédacteur en chef, Riabouchinski. Pas de Marie Vassilieff [...] Heureusement je n'ai pas cherché une vanité d'écrivain, mais simplement j'ai voulu rendre grand le nom de Matisse dans notre grande Russie¹⁹⁹.

Ce passage laisse croire que les traces de la contribution de Vassilieff à la revue aient été dissimulées, mais il apparaît toutefois indéniable qu'à cette époque l'artiste figure parmi les acteurs mettant en place un réseau dynamique d'échanges artistiques franco-russes²⁰⁰. Aussi influente et dynamique que Vassilieff ait pu être, cette

¹⁹⁷ Nous tenons à remercier à cet effet la bibliothèque de l'Université d'Ottawa d'où proviennent ces archives, ainsi que la bibliothèque centrale de l'Université du Québec à Montréal, qui nous ont permis de consulter ces documents.

¹⁹⁸ Riabouchinski (1877-1951) est un riche marchand de Moscou collectionneur des œuvres de l'avant-garde. Il maintient de bonnes relations avec la communauté de marchands et de critiques d'art de Paris. Valentine Marcadé relève que l'homme comptait d'ailleurs sur les voyages des artistes français et russes afin d'assurer une bonne collaboration ainsi qu'un certain prestige de la revue. Valentine Marcadé (1972), *Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 162.

¹⁹⁹ Marie Vassilieff, *La Bohème du XX^e siècle*, Mémoires de l'artiste, document tapuscrit non édité, rédigé vers 1929, v.1, p. 9. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁰⁰ À cet effet, nous avons consulté à la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Paris) une lettre provenant du Fonds Delaunay, envoyée de la part de Marie Vassilieff à Robert Delaunay pour l'inviter à exposer ses toiles au Salon Artistique de Moscou de 1912. Dans une autre lettre du même fonds, nous apprenons qu'il s'agissait d'une exposition de l'art contemporain français qui avait pour but « [...] de renseigner très complètement le public russe sur le développement de la peinture française au cours de ces dernières années. [...] Les réponses doivent parvenir à l'artiste-peintre Mademoiselle

mésaventure, comme d'autres événements racontés dans ses mémoires, laisse entrevoir une certaine discrimination à l'égard de la reconnaissance du travail des femmes artistes de cette période.

2.2.2 Union des Artistes Russes

L'artiste slave s'investit également au cours des années vingt dans une organisation mutuelle d'entraide pour les artistes russes à Paris. Ce regroupement, l'Union des Artistes Russes, demeure aujourd'hui encore peu documenté. Nous connaissons toutefois bien quelques-uns de ses membres, dont Mikhaïl Larionov (1881-1964), Natalia Gontcharova (1881-1962) et Marie Vassilieff. Nous savons également que cette organisation s'occupe alors de forger des liens durables entre Paris et la Russie, en plus de voir au rayonnement de l'art russe en regroupant les artistes dans le cadre d'expositions collectives. De plus, la formation offre son soutien financier à ses membres, notamment en organisant des bals au profit de sa caisse. Lors d'une collecte de données effectuée à l'été 2013, nous avons pu prendre connaissance de cartons d'invitations conçus pour ces événements artistiques, dont certains présentent des dessins de Larionov²⁰¹.

Vassilieff (21 avenue du Maine Paris), qui est chargée de la direction artistique de l'Exposition à Paris ». Fonds Delaunay (10575), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

²⁰¹ Les peintres Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova qui se sont grandement impliqués dans la réalisation de ces bals semblent avoir conservé plusieurs affiches et documents de ces événements. Parmi les bals organisés par l'Union des artistes russes on compte le *Grand Bal Travesti Transmental* (23 février 1923), le *Bal Banal Travesti* (14 mars 1924), le *Bal Olympique* (11 juillet 1924) et *Bal de la Grande Ourse* (8 mai 1925), *Bal Jules Verne* et *Grand Gala Travesti* (12 avril 1929). Fonds Larionov (Imprimés divers) et Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Un programme du *Bal Banal*, organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris, figure aussi parmi les documents du Fonds Constantin Brancusi. Ce programme, daté du 14 mars 1924, est une sorte de manifeste qui annonce les grands principes motivant la tenue de ces bals performatifs. Il nous est malheureusement impossible de reproduire le document en annexe. Fonds Constantin Brancusi (BAL P 10 9229 GF), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

Ces bals costumés avec thématique se tenaient au cours des années 1920 dans de grandes salles de danse parisiennes²⁰² et liaient dans un esprit convivial les artistes parisiens, voire montparnassiens, et russes autour d'un projet performatif commun. Chacun y allait de sa contribution pour l'avènement d'une œuvre d'art totale. Marie Vassilieff s'implique activement dans l'organisation de ces soirées tout en s'occupant parfois de la programmation et de la confection de costumes et de décors²⁰³. Enfin, ces événements, qui mériteraient une analyse plus approfondie, s'inscrivent dans la quête moderne de la *gesamkunstwerk* wagnérienne, cette fois en transposant le spectaculaire dans les activités populaires des *dancings* des années folles parisiennes²⁰⁴.

Ces exemples montrent que Vassilieff s'est ainsi souvent retrouvée à la tête d'organisations diverses qui ont fait progresser l'art moderne, tant par la circulation

²⁰² Le programme de l'exposition *Marie Vassilieff dans ses murs* (Musée du Montparnasse, 1998) souligne toute la vision artistique de ces bals : « Ces bals, d'une conception hardiment novatrice, étaient annoncés comme des essais de bal moderne; ils participaient à la Modernité en gestation. Bousculant leur fonction la plus naturelle, la plus traditionnelle, la plus évidente; divertir, ils servaient d'argument à des actes de création artistique collectifs auxquels collaboraient des peintres qui avaient joué ou jouaient un rôle prépondérant dans les avant-gardes européennes : Exter, Gontcharova, Larionov, Fernand Léger, Picasso, Pougny, etc., des poètes comme Illiazde, le futuriste russe Kroutchonykh, Tristan Tzara, le compositeur Erik Satie, les danseurs des Ballets Suédois comme Jean Borlin et Eric Viber. ». Bernard Houré (1998) *Marie Vassilieff (1884-1957)*, dans *Marie Vassilieff dans ses murs*, [Programme de l'Exposition]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁰³ Les bals artistiques sont très en vogue au cours des années 1920 et Vassilieff participe à l'organisation de plusieurs de ces événements avec la collaboration de Rolf de Maré (1888-1964), directeur artistique des Ballets Suédois, dont *Le Bal de la Misère noire* (Théâtre des champs Élysées, 1924), dont nous reparlerons dans le prochain chapitre, et *le Bal nègre* (1930). Fonds général, Reportages au Centre Pompidou (2996 01 15), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

²⁰⁴ Une affiche annonçant le bal indique la participation de Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) au *Grand Bal Travesti Transmental* organisé le 23 février 1923 au Bal Bullier. Un fonds général de la Bibliothèque Kandinsky à Paris contient un carton d'invitation de forme circulaire signé de l'artiste Illiazde. Le programme de la soirée contient quelques renseignements sur certains membres de l'Union des artistes russes, tels que Widhopff (président), Bilit, Gourevitch, Grigorieff, Illiazde, Indeabaum, Izdebsky, Larionow, Rafalovitch. Sonia Delaunay présente pour l'occasion une boutique de meubles et chapeaux. Chaque artiste avait son propre kiosque inspiré des baraques de foire, tel Pascin, Foudjita, Marie Vassilieff et Nathalia Gontcharova. Fonds Général (BAL P2 730), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

des nouvelles découvertes artistiques que par la mise en place de contextes créatifs ouverts aux diverses propositions de l'avant-garde. Enfin, les qualités d'artiste entrepreneure de Marie Vassilieff et ses relations avec la Russie ont contribué, sans l'ombre d'un doute, à l'enrichissement des projets artistiques modernes dans la capitale française²⁰⁵. Dans chacun de ses projets, l'artiste met également à contribution des collègues de différentes origines, donnant ainsi lieu à un vif mélange des styles esthétiques en pleine ébullition à cette époque. *A posteriori*, la perpétuation de ces échanges semble extrêmement redevable au climat favorable mis en place en Russie depuis le règne de Catherine II (1762-1796), puis étayé par des figures-clés des réseaux d'artistes. Ainsi, les démarches de marchands et collectionneurs (Kahnweiler²⁰⁶, Chtchoukine²⁰⁷, Morozov²⁰⁸), mais aussi celles d'artistes comme Sergeï Diaghilev, ont contribué à faire connaître de manière réciproque les avant-gardes française et russe. Les relations privilégiées de Vassilieff lui ont permis de contribuer de manière substantielle aux avancements artistiques du début du XX^e siècle, ont participé à sa renommée, et ont marqué de manière significative l'apport des femmes de la période. Ce n'est cependant pas l'unique motif attestant de son exemplarité. Artiste multidisciplinaire, Vassilieff adapte par ailleurs sa pratique aux

²⁰⁵ Les relations étroites de Vassilieff avec sa Russie natale et avec des réseaux d'artistes et d'intellectuels militants pour le mouvement socialiste lui occasionneront cependant des ennuis. En 1917, alors que la révolution éclate en Russie, Vassilieff est accusée de bolchévisme, puis internée avec son enfant dans un camp de concentration près de Fontainebleau, dit le Camp de Meulun, suite au traité de Brest-Litovsk. Il faut préciser que les relations de l'artiste avec Lénine ainsi que ses contacts récents avec Léon Trotsky sont des facteurs qui pouvaient être incriminants. L'artiste a laissé un témoignage à cet effet dans ses mémoires, de même que certains dessins témoignant de l'ambiance de ce camp. Voir Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁶ Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), écrivain, collectionneur, et marchand d'art d'origine allemande et naturalisé français.

²⁰⁷ Sergeï Ivanovitch Chtchoukine (1854-1936), marchand d'art et collectionneur moscovite. Sa collection était ouverte tous les dimanches au public et les artistes y faisaient la copie d'œuvres. Parmi les pièces de la collection, on compte une majorité d'œuvres de l'avant-garde française, comme celles de Matisse, Picasso et Braque, en plus d'une collection d'art africain. Camilla Gray (2003), *op. cit.*, p. 67-70.

²⁰⁸ Ivan Morozov (1871-1921), marchand d'art. Il collectionne les impressionnistes français, les fauvistes comme Matisse, ainsi que les Nabis. Sa collection était également ouverte au public.

développements de l'art moderne. Sa démarche artistique oscille constamment entre les paramètres dystopique et utopique présentés précédemment. Elle semble également motivée par une volonté de démocratiser les médiums tenus en marge du grand art. Dans la prochaine section, nous nous concentrerons sur la production de poupées de l'artiste et sa création du genre de la poupée-portrait. Nous traiterons par ailleurs des influences esthétiques de cet art, ainsi que le rôle joué par l'œuvre de Vassilieff dans la quête de l'effigie au cœur des avant-gardes historiques.

2.3 Les poupées de Marie Vassilieff : L'affirmation d'un art moderne à part entière

Dans *Marie Vassilieff de l'avant-garde aux modes (1907-1937)*, un mémoire consacré à l'œuvre peinte de l'artiste, Solange Prim-Goguel donne une appréciation de la production de poupées de Vassilieff. Selon l'auteure, après un début de carrière où s'affirme un talent prometteur, l'artiste aurait « cédé » à des tendances « moins exigeantes », ce qui aurait « affaibli » son œuvre²⁰⁹. Ce point de vue est pour le moins discutable, et semble tributaire d'un discours issu d'une tradition patriarcale perpétuée en histoire de l'art – mais ayant montré ses limites – et qui partage les médiums entre « arts majeurs » et « arts mineurs »²¹⁰. Cette catégorisation implique une hiérarchie des valeurs entre les genres sexuels et les médiums. Prim-Goguel convient donc ici que la fabrication de poupées de Vassilieff, comparativement à sa pratique de peintre d'avant-guerre, relève d'un « art mineur » ou encore d'un art au goût du jour. Il convient toutefois de questionner cette dévaluation de la confection de

²⁰⁹ Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁰ Cette division entre les arts « majeurs » et « mineurs » est tributaire d'un processus historique qui, selon Griselda Pollock et Rozsika Parker, prend ancrage dès la Renaissance. À cet effet, les auteures relèvent qu'un accroissement de la valeur accordée aux œuvres requérant la capacité intellectuelle de l'artiste participe au dénigrement de la dextérité et des habiletés manuelles. Griselda Pollock et Rozsika Parker (1981), *op. cit.*, p. 86.

poupées par rapport à d'autres pratiques. S'agit-il d'un « art mineur » en raison de sa proximité avec les « arts décoratifs », ou encore, par son association stéréotypée au domestique ? Pour Vassilieff la poupée est l'égal de la sculpture, ou de tout autre type de pratique. L'approche de l'artiste, le mode de fabrication des poupées, de même que leurs répercussions dans leur environnement artistique contemporain méritent une attention digne de l'œuvre. Ainsi, au lieu de déprécier cet art en l'accolant à une tendance passagère, ne serait-il pas plus juste de l'analyser comme une continuité par rapport aux explorations esthétiques de l'artiste et de l'art moderne²¹¹ ?

En effet, la production de poupées de Marie Vassilieff correspond à un intérêt accru des avant-gardes pour la production de divertissements pour enfants et pour le théâtre de marionnettes. La complexité de ce champ d'activité a été signalée dans le premier chapitre de ce mémoire, en abordant ses influences et ses ramifications visuelles et théoriques. Ainsi, la fabrication d'effigies fait incontestablement partie intégrante de l'art expérimental des avant-gardes historiques. De façon plus particulière, la poupée correspond chez Vassilieff à un besoin de représenter l'humain dans une dimension sociale complexe. Voilà pourquoi elle s'adresse autant à un public enfant qu'adulte. Ces poupées-portraits peuvent également être perçues aujourd'hui comme une illustration du réseau de l'artiste, ou encore de personnages-types de la société parisienne de l'époque. Certaines poupées de Vassilieff sont confectionnées dans un style naturaliste, alors que d'autres relèvent de la pure fantaisie esthétique, telles que des « fétiches nègres » ou des figures mystiques. Avec ces effigies diverses, l'artiste

²¹¹ Depuis l'apparition des études sur le genre initiées par Griselda Pollock dans les années 1980, beaucoup d'auteurs s'intéressent à la question de l'art moderne chez les femmes artistes et voient la nécessité de procéder à une relecture critique du corpus. Adoptant une position antihierarchique, les *Gender Studies*, ont montré les limites de la discipline et ont su l'ouvrir à la multidisciplinarité. Par ailleurs, ces auteurs envisagent non plus les arts autrefois jugés « féminins » comme des « arts mineurs », mais bien comme des outils intellectuels pour évaluer l'étendue de la culture matérielle d'une époque donnée ainsi que l'apport des femmes artistes aux développements des techniques et des styles. C'est donc dans cette ligne de pensée que nous envisageons l'analyse et la mise en contexte de l'œuvre de Vassilieff, dont les poupées sont intégrées à l'art de son temps, et contribuent à l'enrichissement de sa culture matérielle.

représente ses contemporains, et elle laisse voir la conception qu'elle se faisait d'eux, et les liens qu'elle entretenait avec ces personnages.

S'appuyant sur l'œuvre de Marie Vassilieff et l'instauration par l'artiste du genre innovateur de la poupée-portrait, la prochaine section, analysera le passage de la poupée domestique à la poupée artistique. À partir de cette production, nous aborderons le mode de conception des poupées, les styles esthétiques auxquels elles se rapportent, tout en posant les bases nécessaires pour comprendre leur réception. Cet examen permettra de mesurer la place occupée par les poupées de l'artiste dans la quête artistique moderne et, de manière plus singulière, dans l'œuvre globale de Vassilieff.

2.3.1 Engouement moderne pour la poupée

L'apparition en France de la poupée artistique, signée par un fabricant, remonte à la seconde moitié du XIX^e siècle. Au début de cette période historique la plupart des poupées sont fabriquées pour la noblesse et la bourgeoisie. Produites en Allemagne ou en Italie, et parfois en France²¹², elles sont généralement faites de bois ou de porcelaine. Chacune de ces poupées est une création unique, produite en un seul exemplaire. Au tournant du siècle, le celluloïd remplace le bois dans la production usinée, puis cette production et sa commercialisation s'accroissent au cours des années 1930²¹³. François Theimer, historien et spécialiste de l'histoire de la poupée française, constate une baisse de la fabrication à partir de 1880. Il identifie

²¹² Les initiales du fabricant sont alors inscrites sur les bustes ou sur le tronc des poupées. Il ne s'agit cependant pas de la signature d'un artiste, mais plutôt d'une marque de fabrique, que l'on retrouve parfois sous forme de symbole, vers 1895. François Theimer (2009), *op. cit.*, p. 93.

²¹³ Il s'agit d'une matière s'apparentant au plastique. Ce matériau a l'avantage d'être ininflammable. Des premiers brevets seront déposés dès 1907 d'après l'annuaire du commerce français. *Ibid.*, p. 122.

toutefois un mouvement de relance en France autour de 1900-1905²¹⁴, dont l'apogée se situe après la Première Guerre mondiale, avec la conception de poupées par divers artistes associés à l'avant-garde. Sans faire référence de façon explicite à la contribution de Vassilieff à cette période qu'il identifie comme la « Renaissance de la Poupée Française », Theimer indique qu'en France, l'association L'Art et l'Enfant, « contribua à la création de poupées grâce à des artistes féminins, en particulier russes, fuyant la Révolution Bolchévique et permit de donner à l'industrie française de nouveaux visages²¹⁵ ». Cette affirmation qui peut apparaître comme une généralisation stéréotypée, laisse néanmoins entrevoir l'apport esthétique des femmes de l'avant-garde dans ce champ de création²¹⁶.

2.3.2 Les premières poupées de Vassilieff

La date officielle de production de la première poupée de Vassilieff demeure ambiguë, l'artiste ayant laissé des informations contradictoires à ce sujet. Dans ses mémoires, elle raconte un séjour de plusieurs mois passé en 1915 au sein d'une famille d'aristocrates à Orel, en Russie (à quelques kilomètres au sud de Moscou). Elle y accomplit un travail de préceptrice auprès de deux enfants²¹⁷, leur donnant des

²¹⁴ Avec le concours Lepine et la société L'Art et l'enfant, dirigée par l'historien du jouet Léo Claretie. *Ibid.*, p. 19.

²¹⁵ Nous avons mentionné déjà les répercussions majeures de cette formation au premier chapitre.

²¹⁶ Nous tenons cependant à affirmer que la production de poupées et de marionnettes au cours de la première moitié du XX^e siècle ne concernait pas uniquement les femmes. Quiconque s'aventurerait dans cette voie porterait un regard réducteur sur des projets créatifs innovateurs et porteurs des idéaux de l'époque.

²¹⁷ À ce sujet Vassilieff affirme : « J'avais fort peu de travail avec ces enfants, et l'on faisait des promenades à cheval, ou bien on patinait sur un lac gelé. Les soirées étaient fort musicales et littéraires, car [la] famille était très cultivée et parlait toujours français ». Marie Vassilieff (1929), *La Bohème du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 60.

leçons d'art et de français. Elle affirme avoir fabriqué sa première poupée du nom de Petrouchka²¹⁸ à cette époque.

La petite Annie m'adorait et c'est pour amuser cette enfant que j'ai créé ma première poupée, la première de toutes celles qui devaient me rendre célèbre plus tard à Paris. J'avais fait une paysanne russe aussi grande que l'enfant, qui [la] garde toujours désormais avec elle dans son lit; et comme elle lui laissait toute la place, sa maman allait la lui retirer, quand elle était endormie et la mettait sur une chaise près du lit²¹⁹.

Il n'existe aujourd'hui aucune trace de cette première poupée. Toutefois, quelques années plus tard, l'artiste réalise une seconde paysanne, qui pourrait s'apparenter à la première, mais dont seule la tête fut photographiée²²⁰. Vassilieff fabrique alors ses poupées avec des matériaux récupérés et usuels²²¹, conçoit ce personnage arborant une chevelure de paille avec un chapeau tressé sur lequel on peut apercevoir une ornementation géométrique peinte. On observe ici la naissance d'une technique qui sera reprise par l'artiste tout au long de sa production de poupées au cours de l'entre-deux-guerres. Dans ce corpus d'œuvres, l'artiste a développé l'habitude de réutiliser les mêmes corps pour plusieurs figures. La tête constitue ainsi le fragment qui révèle l'identité du ou de la portraituré(e), et traduit souvent le caractère propre du personnage. Par ailleurs, l'artiste confère parfois à ces visages une touche d'humour, témoignant sans doute de son sentiment pour son sujet ainsi que du tempérament de

²¹⁸ Dans un conte populaire russe créé à Saint-Petersbourg vers 1830, Petrouchka est une poupée de bois qui prend vie et est animée par des sentiments humains. C'est en quelque sorte un pendant du Pinocchio italien, souvent comparé aux personnages de la *Comedia dell'Arte*. Voir Oxford Press University (dir.) (2010), *Petrushka The Oxford Dictionary of Dance*, 2^e éd., Oxford : Oxford University Press, Récupéré de www.oxfordreference.com

²¹⁹ Marie Vassilieff (1929), *op. cit.*, p. 61.

²²⁰ Voir la reproduction en annexe (Annexe C, p. 161).

²²¹ À ce sujet elle mentionne elle-même que la matière première de ses constructions est ce qu'elle trouve dans les poubelles. Voir Gaétan Sanvoisin (date inconnue [entre 1945-1948] Grande Artiste Marie Vassilieff magicienne des poupées, ne va plus à son atelier pour éviter les frais de métro, [source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

l'individu en question. Vassilieff n'est toutefois pas la seule à cette époque à faire usage de cette technique de tête mobile. La même stratégie de construction, évoquée dans le premier chapitre, est notamment employée par Paul Klee au cours des mêmes années (1915-1916), et un atelier viennois utilise aussi cette technique au cours des années 1920²²². Un article du chroniqueur artistique Gaëtan Sanvoisin, à qui Vassilieff a accordé un entretien, laisse croire que la première poupée-portrait de l'artiste pourrait toutefois remonter à une commande de Guillaume Apollinaire²²³ en 1912. Il semble toutefois que le mécène n'ait jamais fait l'acquisition de l'œuvre. En effet, selon les propos de l'artiste elle-même, la poupée aurait été plutôt vendue quelques années plus tard à un musée roumain²²⁴.

2.3.3 La poupée-portrait

Les informations précédentes situent donc l'origine du genre de la poupée-portrait entre 1912 et 1915²²⁵. En combinant l'art de la poupée et le portrait, l'artiste tente ainsi de juxtaposer deux genres, et de démocratiser le portrait en l'accolant à un

²²² Une boîte contenant des têtes de pantins élaborées au cours des années 1920 figure dans le catalogue *Toys of the Avant-garde*. Ces œuvres sont conservées à l'Osterreichisches Theater Museum de Vienne. Au premier chapitre nous avons également parlé des marionnettes à gaines de Paul Klee dont les têtes des personnages étaient interchangeables. Medea Hoch (2010) *Toys and Art. Interdependency in the Modern Age*, *op. cit.*, p. 147.

²²³ Guillaume Apollinaire, critique et poète d'origine polonaise. Marie Vassilieff affirme dans cet article : « Mes premières poupées-portraits remontent à 1912. Apollinaire me demanda : Fais en une à ma ressemblance. Si tu veux, répondis-je, mais je suis trop démunie pour travailler en ce moment sans gain. Ce sera 60 francs ». Gaëtan Sanvoisin (date inconnue [entre 1945-1948]), *op. cit.*

²²⁴ Marie Vassilieff contredit cette information qu'elle avait elle-même affirmée dans une chronique portant sur ses poupées et parue dans le magazine *Beaux-Arts*. Cette poupée aurait plutôt été volée par le propriétaire auquel elle louait l'atelier. Cette anecdote est relevée dans Janine Boissonouse (22 février [année inconnue]) La vie des poupées *L'Art Décoratif. Beaux-Arts*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²²⁵ Nous ne pouvons toutefois affirmer que Vassilieff a inventé ce nouveau genre de poupée artistique puisque, tel que mentionné précédemment, la date de la fabrication de sa première poupée demeure incertaine.

médium populaire, la poupée artistique. De manière rétrospective, cette fusion entre deux genres paraît être une façon d'abolir les frontières entre les arts. La poupée-portrait²²⁶, par son manque de précédent historique et sa codification moins rigide que la peinture ou la sculpture, par exemple, semble alors devenir un médium offrant à l'artiste une grande liberté d'expérimentation, mais auquel elle accorde la même rigueur qu'à tout autre type d'art.

Mise à part la commande d'Apollinaire pour une poupée-portrait à son effigie, plusieurs artistes, intellectuels et figures publiques partagent à cette époque un intérêt pour cette pratique de la miniaturisation²²⁷. En effet, au lendemain de la Première Guerre, le talent de Marie Vassilieff s'ébruite sur les terrasses du quartier Montparnasse. Un engouement pour les poupées-portraits de l'artiste se fait alors sentir et les commandes arrivent de toute part. Le couturier français Paul Poiret²²⁸ joue d'ailleurs un rôle primordial dans le succès de cette production, et devient le mécène de Vassilieff vers 1920²²⁹. Poiret, qui encourage notamment les initiatives de

²²⁶ Il en va de même pour la marionnette.

²²⁷ Le Château de Jocelin possède d'ailleurs deux poupées commandées par André Salmon le portraiturant lui et sa femme dans leurs habits de tous les jours. Nous tenons à remercier Madame Barbara Spadaccini ainsi que Madame Rohan de nous avoir permis de reproduire cette photographie (datant de 1998) des poupées en annexe du mémoire (Annexe D, p. 184)

²²⁸ Poiret ouvre sa propre maison de couture en 1903 après avoir été formé par Jacques Doucet de 1898 à 1900. Il est connu aujourd'hui pour avoir libéré la silhouette féminine du corset et pour son goût pour l'Orient. Il fut également impliqué dans le domaine des arts décoratifs et possédait deux ateliers-boutiques inspirés des *Wiener Werkstätte* (Atelier d'arts appliqués viennois); L'Atelier Martine et Chez Rolande. Poiret y propose des pièces de mobilier, des tissus et des papiers peints. Voir Catherine Parpoil et Grégory Couderc (dir.), Musée International de la parfumerie, Grasse (2011), *Paul Poiret couturier-parfumeur*, Catalogue d'exposition (Grasse, Musée International de la parfumerie, 7 juin – 30 septembre 2013), Paris : Somogy, Grasse : Musée International de la parfumerie.

²²⁹ Leur rencontre initiale se serait produite autour de 1909 par l'entremise d'Hélène Perdriat, peintre et épouse de Léon Baskt. Voir Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 181. Dans un article, Marie Vassilieff élabore sur sa relation professionnelle avec le couturier en parlant de sa première exposition solo : « Chez Poiret, toute de suite après l'autre guerre. Il m'avait, auparavant acheté six tableaux. J'ai travaillé chez lui quatre ans. ». Gaëtan Sanvoisin (sans date [entre 1945-1948]), *op. cit.*

l'avant-garde française en tant que collectionneur et mécène de nombreux artistes²³⁰, acquiert quelques peintures de l'artiste russe²³¹. Il devient lui-même le sujet de plusieurs poupées de style naturaliste. Elle le représente aussi sous forme de « fétiche nègre »²³².

Par l'entremise de cet homme de renom et ses relations, Vassilieff développe à ce moment une notoriété qui rayonne bien au-delà de la communauté montparnassienne. Il arrive même que quelques amateurs anonymes, tels que des Américains de passage à Paris, soient intéressés à devenir le sujet d'une œuvre de l'artiste. Une des commandes marquantes de cette époque lui est confiée par une proche du ministre de la guerre, André Maginot²³³. La dame, dont l'identité demeure à ce jour inconnue, demande alors deux poupées-portraits de l'homme politique : une le représentant dans ses fonctions d'homme d'État, puis l'autre en tant que sergent²³⁴. Marie Vassilieff raconte l'événement dans ses mémoires.

Je fus reçue de façon charmante par le secrétaire de M. le ministre, qui m'introduisit dans le bureau de son patron. Toujours naïve, [je] regardai l'homme de grande taille

²³⁰ Poiret fut notamment le mécène du dessinateur George Lepape (1887-1971), du peintre Raoul Dufy (1877-1953), de la dessinatrice de mode Simone A. Puget (dates inconnues) et d'Erté (1892-1990) dessinateur, peintre et sculpteur. Ces artistes assurent la diffusion de leurs idées les plus novatrices pour la maison de couture, notamment par la conception d'images destinées aux catalogues de vente, ou encore en dessinant des objets, des pièces de mobiliers, des papiers peints ou des flacons de parfum pour les ateliers d'arts décoratifs. Catherine Parpoil et Grégory Couderc (dir.) (2013), *op. cit.*

²³¹ Lors de notre collecte de données à la Bibliothèque Kandinsky, nous avons pu prendre connaissance d'un catalogue d'exposition de la collection d'art moderne personnelle de Poiret. L'inventaire répertorie deux œuvres de Vassilieff; *Jeune fille à la Rose* (date inconnue) et *Paul Poiret* (poupée-portrait, 1922). André Salmon [préface] Galerie Barbazanges de Paris (1923) *La Collection particulière de M. Paul Poiret : Exposée du 26 avril au 12 mai chez Barbazanges*, Réserve (RLPF 7979), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

²³² Ces poupées se retrouvent en annexe de ce document (Annexe C).

²³³ Maginot occupe ce poste entre 1922 et 1924.

²³⁴ La photographie de ces poupées est reproduite en annexe de ce document (Annexe D, p. 176).

devant lequel je me trouvais et lui demandai : « C'est vous monsieur Maginot? » - « Mais oui, me répondit-il, c'est moi. » - « Je suis chargée, repris-je, de faire une poupée-portrait de vous, monsieur le ministre, et j'ai besoin de prendre quelques croquis. Mais vous n'êtes pas obligé de poser pour cela : vous pouvez continuer votre travail, tout comme si je n'étais pas là. Je préfère même vous étudier dans vos mouvements naturels. » Cette façon de poser convint au ministre qui était justement fort occupé : je pris place non loin de lui et il commença à téléphoner²³⁵.

Cette anecdote met en lumière le procédé de commande des poupées de Vassilieff. La multiplicité des poupées qu'elle créées à cette époque, portant chacune les traits de personnalités diverses, laisse d'ailleurs croire que les commanditaires ont été nombreux. Alors que certains livrets d'exposition mentionnent les propriétaires de quelques poupées, d'autres commanditaires demeurent anonymes. Ces commandes, sans assurer la richesse à une artiste qui demeura confrontée pour la majeure partie de sa vie à la pauvreté, constituent l'une des activités les plus lucratives et les plus originales de sa production entière.

2.3.4 Représentation des pairs : entre le naturalisme et les « fétiches nègres »

Vassilieff a surtout produit deux types de poupées-portraits – excluant quelques figurines de style grotesque – que l'on peut qualifier de naturalistes et primitivistes. Elles ont toutes une facture qui les distingue des poupées de mode, qui étaient aussi très populaires à l'époque²³⁶. Le corps des poupée-portraits naturalistes²³⁷ est conçu entièrement à partir d'une enveloppe de cuir, généralement

²³⁵ Anonyme (23 janvier 1932) Comment Marie Vassilieff fit le portrait d'André Maginot *La Liberté*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²³⁶ Sur le sujet voir François et Danielle Theimer (2009) *Panorama des Poupées Parisiennes*, Paris : Polichinelle.

²³⁷ Plusieurs exemplaires de cette production sont reproduits en annexe (Annexe D). Les photographies proviennent de la collection de Claude Bernès à Paris.

bourrée de sciure de bois²³⁸. Chacun des membres des poupées de Vassilieff est bien défini et cousu séparément, rendant l'articulation du corps semi-mobile. Cela les différencie par exemple des pantins à crochets, complètement fluides, produits par Sophie Taeuber-Arp pour *Le Roi Cerf*, tel que mentionné dans le premier chapitre. Les poupées de Vassilieff s'affirment donc à cet instant davantage en tant que nouvelle sculpture moderne que comme fantoche de théâtre miniature. Les traits du visage sont accentués et rappellent le masque africain par leurs contours ovales. Cette influence se voit aussi dans la forme et la disposition des yeux en amande, accusant ainsi de la grande singularité des visages confectionnés par Vassilieff. Les yeux sont réalisés à partir de billes de verres recouvertes de petites membranes de cuir en guise de paupières, ce qui a pour effet de projeter les yeux hors de leur cavité. Ces traits accentuent ainsi le caractère conféré à l'effigie. D'ailleurs, le visage d'un bon nombre de poupées-portraits est disproportionné par rapport à l'ensemble du corps, donnant ainsi à l'ensemble un aspect caricatural. Le traitement général traduit néanmoins une dextérité indéniable de l'artiste, qui rend les particularités physiques des portraiturés par de minutieux détails décoratifs²³⁹. À cet effet, Marie Dormoy, critique pour la revue *Art et décoration*, évoque en 1930 la grande reconnaissance dont jouit Marie

²³⁸ Un article datant de 1927 tiré du quotidien londonien *The Queen* explique, à la suite d'un entretien avec l'artiste, le mode de fabrication des poupées de chiffon. Ainsi, chaque poupée est bourrée avec de la sciure de bois et des morceaux de « chevreau ». Les outils de l'artiste se résument aux ciseaux et aux aiguilles. Quelques visages sont vernis, certains détails physiques sont également peints sur un mince tissu de soie ou de chiffon. D'après les témoignages, l'ingéniosité de l'artiste semble résider dans sa manière d'assembler et de manipuler les éléments. De plus, nous devons souligner que les formats ne sont en général pas connus puisque la grande majorité de ces poupées n'existent plus aujourd'hui et qu'elles n'ont jamais été cataloguées. Pour cette même raison, les dates de confection de chacune d'elles ne peuvent être authentifiées. M.K. (16 novembre 1927), article sans titre *The Queen*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²³⁹ Nous songeons ici aux poupées représentant Pablo Picasso et Isadora Duncan (1878-1927). Cette dernière est intitulée *Danseuse américaine* (vers 1920). La finition de la figure atteste de la grande exactitude de reproduction de Vassilieff d'après les photographies de l'époque (voir Annexe D, p. 168, 175). Pionnière américaine de la danse moderne, Duncan prône une gestualité « naturelle ». Elle a fait plusieurs tournées en Europe entre 1899 et 1927. Elle fut également une cliente des ateliers-boutiques de Poiret. Catherine Parpoil et Grégory Couderc (dir.), *op. cit.*, p. 24.

Vassilieff avec sa production de poupées-portraits, dont l'esthétique porte la signature de l'artiste.

Quant à Marie Vassilieff, ses poupées sont de véritables œuvres d'art. Nul ne peut s'y tromper, elles ont un tel caractère qu'on les reconnaîtrait entre mille. Pour chacune elle fait de nombreux croquis et, par la puissance du modelé, la solidité de la construction qui s'appuie sur le meilleur cubisme, la technique sans cesse renouvelée, elle accuse un caractère, souligne une hérédité, crée des personnages doués de sentiments et de passions, donne enfin la vie à des matières inertes, et les portraits de Poiret, Picasso, Derain, d'André Salmon et de sa femme, sont criants de vérité [...]²⁴⁰.

Si quelques têtes de personnages sont produites avec du bois tourné, le point commun de ces poupées relève en fait de l'assemblage de matériaux hétéroclites et recyclés, réunis dans l'objectif de former un modelé cohérent, à partir de matériaux dûment déterminés pour chaque poupée. Ce souci du détail nous amène ainsi à considérer ces effigies en tant que documents visuels assurant une trace du réseau artistique parisien contemporain et, de manière encore plus significative, celui du Montparnasse de l'entre-deux-guerres. Dans cette perspective, la poupée artistique, perçue traditionnellement comme un art populaire ou décoratif, se compare à l'art du portrait²⁴¹. Elle remplit également une fonction mémorielle, en reproduisant une identité dans son contexte historique, et en la faisant perdurer dans le temps. Ce rôle était déjà reconnu à l'époque de leur création, comme l'indique cet extrait d'une chronique d'art décoratif de Janine Boissonouse.

Et voici les poupées, les fameuses poupées de Marie Vassilieff, qui, à elles seules, auraient pu se charger de la faire connaître, de porter son nom partout. Il y a là, pour

²⁴⁰ Marie Dormoy (juillet-décembre 1930) Poupées nouvelles *Art et décoration*. Bibliothèque nationale de France/Gallica bibliothèque numérique. Récupéré de www.gallica.bnf.fr

²⁴¹ Le portrait concerne la représentation d'une personne réelle (et plus spécialement son visage), par le dessin, la peinture, la gravure. Il s'agit également d'une image ou encore d'une réplique d'une personne.

l'instruction des générations futures, toutes les vedettes de l'avant et de l'après-guerre, les innombrables marionnettes du Tout-Paris, réunies dans des Champs-Élysées lilliputiens²⁴².

Les photographies qui subsistent aujourd'hui des poupées primitivistes de Vassilieff ne comportent souvent que la tête des personnages et il est difficile de savoir si elles disposaient à l'origine d'un corps. Les photographies de la collection Bernès, par exemple, donnent à voir des têtes seules, dont le style global est directement influencé de l'« art nègre ». À une époque d'engouement pour l'objet primitif, ces figures acquièrent un statut de fétiche. L'anthropologue Sally Price pose un regard critique sur la passion des Occidentaux – et plus particulièrement l'élite cultivée des XIX^e et XX^e siècles – pour l'art primitif, et sur la « vision au second degré » qu'ils en développent, une vision située en dehors du monde réel²⁴³.

Vassilieff, amie et fervente admiratrice de Picasso, semble de toute évidence s'inspirer des masques africains et de « l'exotisme » qu'ils évoquent pour les amateurs. Cette influence s'observe notamment à partir des visages schématisés de l'artiste, ramenés à une *gestalt* simple²⁴⁴ et géométrique. Sur le même sujet, l'historien James Clifford, qui s'intéresse à la question du « surréalisme ethnographique », conçoit cette attirance des modernes pour l'objet primitif comme une fascination reposant sur une fragmentation et une juxtaposition des valeurs culturelles : « De ce point de vue désenchanté, les ordres stables de la signification

²⁴² Janine Boissonouse, *op. cit.*

²⁴³ D'après l'auteure, cette vision maintient l'idée reçue d'une parenté existant entre l'acte artistique des enfants et celui de l'artiste non occidental. En agissant ainsi, les experts occidentaux suppriment le besoin, pourtant réel, de réaction esthétique des peuples dits « primitifs » face à l'art appartenant à d'autres sphères culturelles. Sally Price (1995) *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 11-60.

²⁴⁴ Une *gestalt* simple se réfère à une forme épurée pouvant être absorbée par le regardant de manière efficace et rapide.

collective semblent fabriqués, artificiels et, le plus souvent en fait, idéologiques ou répressifs²⁴⁵ ».

Ces deux interprétations soulignent la propension magique et « extra-ordinaire » de l'art primitiviste des avant-gardes historiques, ainsi que leur approche patriarcale²⁴⁶. Clifford nuance plus loin son propos en soulignant que les primitivistes, par leur intérêt pour l'objet tribal, ont néanmoins développé un répertoire de formes et des techniques de construction qui ont contribué à enrichir l'esthétique de la première moitié du XX^e siècle²⁴⁷.

En cette période faste de l'entre-deux-guerres, beaucoup d'artistes fréquentant les cercles de Montparnasse manifestent leur intérêt et désirent obtenir un « fétiche nègre » à leur propre image. L'écrivain Blaise Cendrars éprouve d'ailleurs une émotion forte lorsqu'il découvre la poupée-portrait que Marie Vassilieff a réalisée à son effigie²⁴⁸. Passionné d'« art nègre », Cendrars y voit son fétiche. Il reconnaît

²⁴⁵ L'auteur utilise le terme de « surréalisme » au sens large « pour circonscrire une esthétique qui s'attache aux fragments, aux collections insolites, aux juxtapositions inattendues – qui s'emploie à provoquer la manifestation de réalités extraordinaires à partir de l'érotisme, de l'exotisme et de l'inconscient. ». Clifford ne se limite donc pas dans son analyse au mouvement surréaliste comme tel. James Clifford (1998), *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Trad. Marie-Anne Sichère, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. Espaces de l'art, p. 121-122.

²⁴⁶ Colin Rhodes qui se penche aussi sur la question du primitivisme moderne décrit le primitivisme en tant que « fait occidental [qui] n'implique pas de dialogue direct entre l'Occident et ses "autres" ». Colin Rhodes (1997), *Le Primitivisme et l'art moderne*, Trad. par Mona de Pracontal, Paris : Thames and Hudson, Coll. Univers de l'art, p. 8.

²⁴⁷ Rhodes affirme pour sa part qu'il s'agit là de beaucoup plus que des « emprunts formels », et il soutient l'idée selon laquelle ce « primitivisme stylistique » influence également l'art primitif en tant que « symbolique de processus artistiques spécifiques ». L'esprit primitiviste trouve de cette façon des affinités particulières avec la spontanéité de l'art des enfants et de l'« art des fous » en tant que *leitmotiv* créatif. *Ibid.*, p. 7.

²⁴⁸ Nous ne savons toutefois pas si cette poupée fut conçue suite à une commande de Cendrars ou si Marie Vassilieff l'a plutôt confectionnée pour rendre hommage à l'homme qu'elle fréquente régulièrement dans les cafés de Montparnasse. Cette poupée-portrait figure parmi les annexes de ce document (Annexe C, p. 160).

immédiatement le talent de Vassilieff qui a perçu selon lui « le “continent noir” qui habit[e] son âme²⁴⁹ ». Sous le regard de l'écrivain, la poupée de Vassilieff devient ainsi l'incarnation d'une africanité ou d'un primitivisme fantasmé selon des critères qui lui sont propres²⁵⁰.

La miniaturisation de ces figures marquantes du Tout-Paris comporte par ailleurs une charge théâtrale, voire caricaturale. Les traits de chacun y sont indéniablement simplifiés ou amplifiés. Tel que mentionné au premier chapitre, la réduction de la taille de l'effigie a des répercussions sur la manière dont celle-ci est appréhendée, instaurant une certaine distance entre le regardant et l'œuvre, qui accorde au spectateur une position de dominant face à cette petite chose. Ainsi, le regardant, qu'il soit propriétaire ou non de l'œuvre, domine le portraituré, qui est transposé pour l'occasion en une poupée inoffensive. La fabrication de poupées chez Vassilieff s'accorde en ce sens avec son goût pour la mise en scène de l'homme en tant que marionnette de ce grand théâtre du monde²⁵¹. Ces figures reflètent la condition de l'homme, un être manipulé à qui le destin échappe. La poupée est aussi envisagée par l'artiste comme une métaphore de la mort : « Que c'est beau, mourir et devenir poupée de cire²⁵² ».

²⁴⁹ Blaise Cendrars (2005 [1947]) *Anthologie nègre*, version annotée de Christine Le Quellec Cottier, Paris : Denoël, Coll. Tout autour d'aujourd'hui, 10, p. IX.

²⁵⁰ Plusieurs personnalités avaient leur propre poupée primitiviste à leur effigie. Ces poupées se trouvent en annexe (Annexe C).

²⁵¹ Nous nous référons ici au *Theatrum mundi* de Calderon De la Barca mentionné au premier chapitre dans une section consacrée au symbolisme russe. Le livret de l'exposition des Ateliers Martine, composé par Géo Charles, un critique et ami de Marie Vassilieff reproduit certaines citations attribuées à l'artiste, telles que « L'homme, quelle poupée. », ou encore, « La vie se sert de l'homme comme d'un jouet, le voici présenté par moi, Marie Vassilieff. » Géo Charles, Ateliers Martine, Paris (1923) *Exposition Marie Vassilieff. Poupée, sculpture, peinture*, [Livret d'Exposition]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris. Une reproduction figure en annexe (Annexe H, p. 219-222).

²⁵² Janine Boissonouse, *op. cit.*

La production de poupées chez Vassilieff peut également être interprétée comme un désir de possession. À la manière d'une collection, l'artiste rassemble d'ailleurs dans des albums souvenirs les photographies de ses œuvres qu'elle avait fait tirer par un nommé Delbo²⁵³. Certes, ces documents étaient d'abord utilisés comme catalogue de vente des poupées, mais on peut croire également qu'il s'agissait là pour leur créatrice d'une façon de les « posséder ». À cet effet, l'historien James Clifford a tenté de cerner le phénomène des collections d'objets tribaux et le retour des cabinets de curiosité chez les modernes, et la subjectivité qui se dégage de ces collections. À partir de la notion d'« individualisme possessif » de C.B. Macpherson (1962), Clifford propose alors une définition de ce phénomène.

Une certaine forme de rassemblement autour d'un moi et du groupe – l'assemblage d'un « monde » matériel, la délimitation d'un domaine subjectif qui n'est pas l'« autre » – est probablement universelle. [...] la notion que ce regroupement implique une accumulation de possessions, l'idée que l'identité est une espèce de richesse (d'objets, de savoir, de souvenirs, d'expérience)²⁵⁴.

En ce qui concerne les poupées de Vassilieff, la question de la possession revient également *de facto* au commanditaire des œuvres. Cette possession est toutefois aussi associée indirectement à Vassilieff qui est régulièrement dépeinte par les chroniqueurs artistiques parisiens du temps comme la prêtresse de ses poupées fétiches, une magicienne qui a un ascendant sur elles, et dont les enchantements sont à craindre²⁵⁵.

²⁵³ La couverture d'un de ces albums est reproduite en annexe du mémoire (Annexe I, p. 227).

²⁵⁴ James Clifford (1998), *op. cit.*, p. 217.

²⁵⁵ À ce sujet le journaliste German Gomez De la Mata dans « Sensations d'Art, Les poupées de Maria Vassilieff », aborde les poupées de Vassilieff en tant que « révélations sataniques ». L'auteur parle d'une vengeance de la part de l'artiste, et selon lui, la fabrication de poupées à l'effigie de ses contemporains serait comparable à leur crucifixion. De la Mata interprète cette œuvre comme celle d'un(e) chamane faisant des poupées vaudou pour expier quelque chose. À la fin de l'article il va

2.3.5 Expositions et reconnaissance des poupées

Selon nos recherches, Marie Vassilieff a exposé ses poupées-portraits pour la première fois au Salon d'Automne de 1919 où elle présente pour l'occasion une poupée de Pierrot²⁵⁶, un personnage de la *commedia dell'arte* qu'elle reprendra régulièrement dans sa production. Ses poupées-portraits sont également présentées, aux côtés de ses toiles et de ses sculptures tribales, lors d'une exposition organisée par Paul Poiret aux Ateliers Martine²⁵⁷ entre décembre 1922 et janvier 1923²⁵⁸. Des photographies de l'époque montrent que les poupées y sont exposées de manière plutôt conventionnelle, disposées par exemple sur des socles, ou encore dans des meubles vitrés²⁵⁹. Par conséquent, aucune manipulation des poupées n'est possible. Alors que certaines poupées naturalistes sont exposées sur socle, parmi les toiles, selon les codes académiques, et semblent ainsi atteindre le statut d'œuvre d'art, les poupées primitivistes sont présentées dans un meuble de montre vitré, et apparaissent ainsi plutôt comme des objets de curiosité. Ce décalage entre le dispositif de

même jusqu'à pousser l'interprétation en faisant une référence à une sorcière qui envoûterait des poupées, dont elle serait en fait la mère. German Gomez De la Mata (date inconnue) *Sensations d'Art*, Les poupées de Maria Vassilieff [source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁵⁶ Voir Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. A26.

²⁵⁷ Fondés en 1911, les Ateliers Martine, sont à la fois un lieu d'exposition et de formation pour certaines jeunes filles prises sous l'aile de Paul Poiret. De plus, ces ateliers d'arts décoratifs sont intégrés à la maison de couture. On y conçoit des meubles, des objets décoratifs et on y dessine des patrons pour la tapisserie. À l'image de la Belle époque, on y élabore un style naïf et simple inspiré de la nature. Catherine Parpoil, Grégory Couderc (dir), *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁸ On y retrouve notamment des poupées-portraits de Paul Poiret, Portrait du M... et de Madame N..., Pierrots, Comte Vrangel, Blaise Cendrars, Kh. Nezam El. Moulk, Chana Orloff, Henri Matisse et de Pablo Picasso. Voir le livret reproduit en annexe (Annexe H, p. 219-222).

²⁵⁹ Cette mise en exposition semble se rapprocher du dispositif du cabinet de curiosités, d'ailleurs repris au début du XX^e siècle par des collectionneurs afin de présenter leur collection de sculptures « primitives ». Sur le sujet voir Christine Davenne (2004), *Modernité du Cabinet de curiosité*, Paris : L'Harmattan. Voir la photographie de l'exposition aux Ateliers Martine (1922-1923) en annexe (Annexe I, p. 225).

présentation des œuvres naturalistes et primitivistes soulève donc un questionnement quant à la réception des poupées de Vassilieff par ses contemporains, en l'occurrence, le commissaire de l'exposition lui-même, Paul Poiret.

Quelques années plus tard, entre décembre 1925 et janvier 1926 les poupées de Vassilieff sont également présentées aux ateliers Chez Rolande, une autre propriété de la maison Poiret, dans une exposition intitulée *Marie Vassilieff expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités*²⁶⁰. Le texte du livret rédigé par Alex Dianou met en opposition l'art abstrait et géométrique face à la figuration. La pureté géométrique recherchée par les artistes contemporains constructivistes, « neutre » du point de vue de Dianou, n'arrive pourtant pas à égaler l'art figuratif et ornemental. L'auteur considère que l'art figuratif est plus exigeant, puisqu'il requiert pour son exécution une grande recherche esthétique et une habileté technique²⁶¹. L'auteur fait aussi l'éloge dans son texte du travail de Vassilieff, dont la force se situe selon lui au niveau d'une juste compréhension des modèles²⁶². L'influence de l'art byzantin, de l'icône russe, et du mysticisme religieux y est également abordée²⁶³.

²⁶⁰ Parmi les œuvres exposées on retrouve des meubles-portraits : une table à l'effigie de Paul Poiret; des fauteuils *Arlequin* et *Pierrot* (dont il ne subsiste aujourd'hui aucune trace); des têtes (portraits) de personnalités connues comme *Rolf de Maré* (directeur des Ballets Suédois), *Jean Borlin* (danseur étoile et chorégraphe des Ballets Suédois), *Jeanne Duc* (modiste), *Paul Poiret*, *Alex Dianou*, *Blaise Cendrars*, *Chana Orloff* et *Trotzky*; des têtes Fantaisies et des statuettes (types) dont une *Princesse Hindoue* et *Jean Borlin et sa danseuse*; Poupées carton : *Arlequin*, *Femme russe* et enfin, des poupées chiffon (poupées-portraits) de *Rolande*, *Henri Matisse*, *Pablo Picasso*, *Jean Cocteau*, *Alex Dianou* et *Jeanne Duc*. Enfin, on peut y observer les portraits peints de *Rolf de Maré*, puis un second de *Jean Borlin* et *Marie Vassilieff* (au Bal Olympique). Voir le livret reproduit en annexe (Annexe H, p. 214-218).

²⁶¹ Il s'agit d'un débat en cours à l'époque entre les constructivistes – qui ont une vision fonctionnaliste de l'objet et maîtrisent l'épurement de la composition – et les fervents des arts décoratifs, davantage en faveur d'un certain raffinement dans la profusion des éléments décoratifs et l'expression du luxe. Yvonne Brunhammer (1991), *Arts décoratifs des années 20*, Paris : Éditions du Seuil : Éditions du Regard, p. 174.

²⁶² Selon Dianou, la preuve de ce talent est la multiplication des modèles et il ajoute, concernant leur aspect caricatural : « La vérité paraît cruelle sans qu'elle le soit ». Citation tirée du livret de l'exposition. Alex Dianou (1925), Chez Rolande, Paris (1925-1926), *Marie Vassilieff expose ses*

Par ailleurs, c'est aussi grâce à son commanditaire Paul Poiret que Marie Vassilieff participe à l'un des événements internationaux les plus marquants des années vingt parisiennes, l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes, qui se tient à Paris en 1925, et qui incarne encore aujourd'hui l'apogée du mouvement Art Déco²⁶⁴. La participation de Paul Poiret à l'événement constitue un moment important dans la carrière de Vassilieff en suscitant un vif intérêt pour sa production de poupées, et ce, tant auprès de la presse internationale, que de la part des critiques et des spectateurs locaux. Au regard des coupures de presse de l'époque, la participation de Paul Poiret ne manque pas d'attirer l'attention par ses installations hors norme, frôlant la démesure. En effet, Poiret qui veut alors créer un coup d'éclat, conçoit pour l'occasion trois péniches portant les noms Amours, Délices et Orgues, toutes amarrées près du pont Alexandre III²⁶⁵. Chaque embarcation recrée un univers total entièrement décoré et met en valeur les produits de la maison de couture Paul Poiret et ceux de ses ateliers d'art décoratif²⁶⁶. C'est dans ce contexte que Marie

Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités, [Livret de l'Exposition]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁶³ Cette inspiration est palpable surtout dans les tableaux et les dessins de Vassilieff. L'artiste y puise des éléments décoratifs comme les halos qu'elle dispose autour de ses personnages. Elle fait aussi référence à la planéité de l'icône dans ses toiles en plus d'employer une ligne contour également caractéristique de cette pratique. Ces traits stylistiques transparaissent chez les poupées dans la forme de leurs yeux en amande. Certaines figures sont également traitées en tant qu'icônes dans des peintures ou des dessins de l'artiste.

²⁶⁴ Cet événement de grande envergure représente une occasion pour les différents pays qui y participent d'exposer les plus récentes découvertes techniques, mais elle constitue avant tout une occasion d'affirmer ce goût propre aux années 1920 pour l'objet décoratif.

²⁶⁵ Le lieu fait partie du site de l'exposition, dont les bâtiments sont érigés dans le quadrilatère formé par le Grand Palais, l'Hôtel des Invalides, l'avenue Montaigne et Magic-City. Un article de la revue *L'Art Vivant* fait mention de l'avis partagé de la population face à cet événement monumental et coûteux. Voir George Le Fèvre (avril 1925) *L'Exposition des Arts décoratifs L'Art Vivant*, Numéro Spécial 8, Bibliothèque Kandinsky (P 577), Paris.

²⁶⁶ À ce sujet, la décoration d'intérieurs constitue une concrétisation de l'œuvre d'art totale chez Poiret, puisqu'elle propose l'art comme mode de vie. Poiret est d'ailleurs l'initiateur de la notion, librement inspirée de la *gesamkunswerk* wagnérienne, de « style de vie total ». De plus, l'intérêt du couturier

Vassilieff expose des poupées-mobiliers sous forme de meubles anthropomorphes, tels qu'un miroir et un fauteuil, dans l'une des péniches de Poiret situées en bordure de la Seine²⁶⁷. Elle conçoit aussi la même année une poupée qui est reproduite dans une affiche pour la promotion du parfum Arlequin de la collection Eau de Rosine du couturier²⁶⁸. Enfin, cette grande foire internationale a indéniablement eu des répercussions positives sur la renommée de Vassilieff, une exposition consacrée à ses poupées ayant par exemple été organisée aux Beaux-Arts Gallery de Londres en 1927-1928²⁶⁹. Ce passage en Grande-Bretagne contribue à faire connaître le talent de l'artiste ainsi que sa production de *caricature dolls*, qui fascine alors les spectateurs britanniques²⁷⁰.

pour les poupées de Vassilieff s'insère parfaitement dans cette tendance du moment, puisqu'il reconnaît leur contribution aux explorations de l'avant-garde européenne. Elles recoupent également les mêmes fonctions que les objets décoratifs en contribuant à la création d'un univers total utopique. Voir Harold Koda (2007), *Poiret*, New York: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, p. 13-14.

²⁶⁷ Ces meubles-portraits sont exposés à quelques reprises (Salon d'Automne de 1922, Exposition chez Martine de 1922-1923, et Exposition chez Rolande de 1926). Pour l'Exposition d'Arts décoratifs, Vassilieff présente six pièces dont un fauteuil, un canapé, une psyché (miroir) et une table. Ces meubles sont fabriqués de matériaux luxueux dans un style art déco (laques de couleurs variées, tissus précieux, cuir et feuilles d'or). Quelques reproductions de ces meubles figurent en annexe du mémoire (Annexe I, p. 226, 239) Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 183.

²⁶⁸ L'affiche montre la poupée d'Arlequin assise à côté du flacon de parfum (Annexes B p. 145 et I p. 230). Le dessin de Vassilieff est rendu très dynamique par la combinaison de triangles et l'alternance des zones colorées noires et blanches. De plus, comme l'artiste est passée maître dans l'art de la récupération des thèmes et des motifs pour la création d'autres pièces artistiques, cette poupée inspire également l'affiche et un costume pour le bal A.A.A.A. du 23 mai 1924. Voir Youlia Pospelova (2007), *Le « balagantchik » de Marie Vassilieff (1884-1957) et son œuvre dans le contexte de l'art contemporain* Thèse de doctorat non publiée, Université Paris-Sorbonne, p. 176.

²⁶⁹ Un chroniqueur anonyme d'un journal anglais de l'époque exprime d'ailleurs sa conception de ces poupées, les envisageant comme des caricatures de luxe, prenant sans doute en considération leur statut de poupées mondaines : "*The art of Mlle Vassilieff consists of the fashioning of "portrait dolls" a delineation of types strangely human despite their fantastic and frequently repulsive treatment, in [caractères effacés] an exhibition of which is to be held for the next three weeks at [caractères effacés] Beaux Arts Galleries in Bruton Street*". Anonyme, *Women*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁷⁰ Les poupées de Vassilieff jouissent d'une réception positive à Londres, comme en fait mention cet extrait tiré d'un article de 1927 provenant d'un journal anglais : "*The dolls which are either caricature-portraits of persons or amusing and witty experiments in fantastic form, are exceedingly*

Enfin, le support de Paul Poiret et l'incursion de Marie Vassilieff dans le monde de la mode et de l'art décoratif ont aussi permis d'établir la réputation de l'artiste et de son œuvre auprès d'une clientèle aisée, favorisant sans doute ainsi de nouvelles commandes pour ses poupées-portraits. Si l'artiste aspire à cet instant à un statut d'art à part entière pour ses poupées, ces nouvelles opportunités témoignent toutefois du vacillement de l'objet entre une fonction décorative et le statut d'œuvre d'art. D'une certaine façon, la tentation d'obtenir un double à son image semble parfois prendre le pas sur un réel désir de collectionner l'œuvre de Vassilieff pour son talent d'artiste. Certains articles publiés dans les journaux de l'époque reflètent cette ambivalence entre objet décoratif et œuvre d'art, notamment dans l'extrait suivant, qui dresse un portrait de l'atelier de Vassilieff en 1926.

[...] Maintenant j'admire, sur la table la copieuse galerie des poupées. Non pas poupées-biblot, vénitiennes, arlequins ou pierrots, de fauteuils et de divans... mais les poupées d'art, la plupart têtes seulement, fichées sur un simple pied de bois blanc. Des pierrots excentriques, fantastiques, en toile peinte ou peau de suède, yeux de cristal, cils en velours. Des nègres en toile d'or. [...]²⁷¹

Même si ses poupées et ses œuvres cubistes font l'objet de plusieurs expositions solos, collectives et rétrospectives, Vassilieff est, en tant qu'individu, souvent marginalisée dans son propre milieu artistique. Au cours des années vingt, l'artiste persiste néanmoins dans sa démarche visant à affirmer la poupée en tant que voie d'exploration esthétique et médium d'art moderne, en plus de lancer un appel à l'ouverture et à la démocratisation de l'art.

clever of their kind, notably the "portrait-dolls" among which those of Fernand Léger, Henri Matisse, and Pablo Picasso are the best. » Auteur anonyme (18 décembre 1927) Marie Vassilieff *Sunday Times*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁷¹ Paulette Malardot (septembre 1926), *Marie Vassilieff La Femme de France*, p. 22. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

Dans mes poupées je démontre, en exerçant l'imagination de ceux qui en ont, à voir avec un œil exalté les choses qui ne peuvent se dire que plastiquement et abstraitement. Aussi la matière que je choisis pour accentuer mes sentiments complète la mentalité de mon être. [...] le satin, le cuir et les émaux sont des instruments de mon orchestre.²⁷²

Enfin, par son esprit d'inventivité sans réserve, Vassilieff présente un art dépourvu de conventions. Elle se commet en tant qu'artiste à travers divers médiums qui relancent constamment son propre élan créatif, notamment par la réalisation de murales pour les piliers décoratifs du café La Coupole en 1927²⁷³. Vassilieff est ainsi de plus en plus reconnue aujourd'hui comme une artiste multidisciplinaire toujours à la recherche de nouvelles propositions. Comme le mentionnent les auteurs Jean-Claude et Valentine Marcadé, rapportant les propos d'André Warnod, les artistes du Montparnasse de l'entre-deux-guerres n'avaient d'autre choix que de composer avec les conditions économiques précaires qui étaient les leurs²⁷⁴. Ainsi, autant les hommes que les femmes artistes de cette époque devaient multiplier les besognes pour assurer leur survie et continuer à développer leurs propres projets d'art. Dans le contexte d'après-guerre, plusieurs femmes se retrouvent seules ou monoparentales, comme c'est le cas à ce moment pour Marie Vassilieff. Par ailleurs, bien qu'elle ait passé la majorité de sa vie en France, l'artiste russe fut de tout temps ostracisée et identifiée en tant qu'émigrante. Son esprit mystique contribua également à l'écarter de la norme et des canons retenus pour la postérité. Cette condition sociale permet aujourd'hui de remettre en contexte le dévouement de Vassilieff à l'art sous toutes ses

²⁷² Marie Vassilieff (décembre 1925), *Mes poupées Montparnasse*, 42, Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁷³ Ce projet est exécuté avec plusieurs artistes qui recouvrent de leurs œuvres les poutres intérieures du lieu. Marie Vassilieff y peint des compositions figuratives géométrisantes. Il est encore possible de nos jours de les observer en ce lieu mythique du quartier Montparnasse à Paris.

²⁷⁴ Jean-Claude et Valentine Marcadé, *op. cit.*, p. 11.

facettes, mettant en valeur, de surcroît sa versatilité et sa créativité²⁷⁵. Ainsi, ce qui était de prime abord une contrainte, se révèle *a posteriori* comme un contexte alternatif et salvateur d'expérimentation formelle, situé en dehors des sentiers battus. Enfin la marionnette et la poupée furent pour Vassilieff un moyen supplémentaire de mener son projet esthétique²⁷⁶. Cette production lui a permis à la fois d'affirmer son style et ses convictions profondes et s'est révélée comme la plus lucrative de sa carrière²⁷⁷.

2.4 Conclusion

En regard de la démarche de Marie Vassilieff et de la réception de ses poupées par ses contemporains, il semble pertinent d'inscrire ces œuvres dans le vaste champ de l'exploration de l'effigie chez les avant-gardes historiques. En effet, qu'elles soient simulacres ou figures primitivistes, ces poupées ont une visée utopique de démocratisation des voies artistiques qui dépasse l'objet décoratif. Proposant avec la

²⁷⁵ Par exemple, au cours des années 1930, Vassilieff vend des icônes aux tables des cafés de Montparnasse pour assurer sa subsistance. Ces icônes prennent la forme de poupées ou de peintures, exposées conjointement à différentes occasions, notamment à l'exposition de l'atelier Chez Rolande (1925-1926), à l'exposition *Mots et Images* de Vassilieff (1927), à la Beaux-Arts Gallery de Londres (1927-1928) et au Salon de l'Araignée (1927). Une photographie d'une de ces poupées est reproduite en annexe (Annexe I, p. 240).

²⁷⁶ Il est important de noter que Vassilieff a régulièrement réutilisé les personnages de ses poupées en tant que motifs dans ses tableaux et ses dessins qui succèdent les années 1920.

²⁷⁷ Toutefois malgré une certaine effervescence autour de sa production de poupées-portraits, Vassilieff compte à cette époque sur les dons généreux d'amis et de mécènes. De plus, comme elle préfère partager tout ce qu'elle possède avec ses « camarades » (comme elle les appelle), l'artiste vit pauvrement. Les dernières années de sa vie, elle est logée à la maison de retraite de Nogent-sur-Marnes, où elle meurt oubliée de tous. Nous avons retracé une lettre datée du 3 février 1932 écrite par Vassilieff à l'attention de Constantin Brancusi, ami proche dont l'œuvre se vendait relativement bien. Elle mentionne : « La triste vérité d'aujourd'hui de la crise européenne m'oblige de vous demander à participer dans la souscription pour l'éducation de mon fils [...] je suis sans travail et je m'adresse aux artistes qui ont encore de bon cœur et les moyens plus favorisés que mon cas de me donner le secour[s] rapide surtout à mon fils qui est Français [...] ». Fonds Brancusi (Pi- Q B17, Boîte 30), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

poupée-portrait des œuvres à la croisée des frontières entre arts décoratifs et beaux-arts, Vassilieff soulève la question du processus de classification des médiums et de leur hiérarchisation. Toutefois, force est d'admettre aujourd'hui que cette tentative de l'artiste d'hisser la poupée au rang d'un genre reconnu, au même titre que la sculpture ou la peinture par exemple, ne s'est jamais totalement concrétisée. En effet, la critique et les institutions d'exposition ont généralement relégué l'œuvre de Vassilieff au rang de l'art décoratif. Malgré ce constat, les poupées de cette vaste production s'affirment néanmoins en tant qu'art moderne par la recherche esthétique qu'elles impliquent. À ce propos, cette œuvre se distancie de toute évidence d'une volonté mécaniste partagée par plusieurs artistes à l'époque. Les effigies de Vassilieff n'ont pas pour fonction d'exhiber un prototype moderne mécanisé; l'aspect utopiste de leur conception relève plutôt de l'emploi de matériaux novateurs et usuels (fil de fer, verre, rhodoïd) dans l'objectif de concevoir un personnage imaginaire ou réel d'une grande précision esthétique.

Avec l'apparition simultanée de multiples projets artistiques proposant des simulacres détachés de toute sensibilité, et la désintégration de l'humain qu'ils impliquent, les poupées-portraits de Vassilieff apparaissent dans le paysage artistique contemporain comme des actes de résistance au culte de la machine. Elles s'inscrivent ainsi, selon la définition posée au premier chapitre, dans la logique d'une pensée dystopique.

Ce chapitre a permis d'inscrire cette production particulière dans un mouvement global et unique de l'entre-deux-guerres, et de mesurer son apport substantiel dans le paysage artistique de l'époque. La prochaine section traitera de la migration du médium de la poupée vers la conception de marionnettes pour le théâtre expérimental.

CHAPITRE 3

VASSILIEFF ET LE THÉÂTRE LABORATOIRE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES FRANÇAIS

La sociabilité et l'esprit entrepreneurial de Marie Vassilieff, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'ont souvent positionnée comme leader d'associations d'artistes, ainsi que comme organisatrice d'activités auxquelles prenait part la communauté artistique parisienne. La production de poupées-portraits de gens issus d'un vaste réseau de collègues artistes, d'amateurs d'art et de mécènes européens témoigne de ses aptitudes sociales. Il s'agit également d'une voie d'expérimentation fertile se détachant des médiums codés et des techniques académiques. Cette réfutation de l'académie²⁷⁸ par l'instauration d'une pratique marginale est principalement ce qui lie Vassilieff à l'avant-garde, ainsi qu'à divers mouvements artistiques caractéristiques de son développement²⁷⁹.

²⁷⁸ À cette époque, les Ballets Suédois ont d'ailleurs pour slogan « Contre tous les académismes ». Vassilieff collabore avec la troupe entre 1920 et 1925. Dans les deux premières décennies du XX^e siècle, la compagnie dirigée par Rolf de Maré incarne avec les Ballets Russes la quintessence de l'œuvre d'art totale. Ses représentations ont lieu au Théâtre des Champs-Élysées. Lors de notre collecte de données à la Bibliothèque Kandinsky ainsi que dans la collection privée de Claude Bernès à Paris, nous avons pris connaissance de documents attestant de leur influence au milieu des années vingt. Un numéro spécial de la revue *L'Art Vivant* consacré aux Ballets Suédois [numéro daté de 1924] ainsi qu'un programme de spectacle [préface de Jacques Hébertot, date inconnue] nous ont permis de découvrir l'ampleur de la formation. Ces écrits témoignent également de la participation accrue de Marie Vassilieff à la conception de costumes et d'affiches pour la troupe. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris. Voir aussi sur le sujet Mathias Auclair, Frank Claustrat et Inès Piovesan (dir.) (2014), *Les Ballets Suédois : Une Compagnie d'Avant-garde, 1920-1925*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier, 11 juin – 28 septembre 2014), Montreuil : Éditions Gourcuff Gradenigo.

²⁷⁹ Raymond Williams apporte toutefois une nuance à ce type d'association et fait une distinction entre le modernisme et l'avant-garde dans le chapitre « La politique de l'avant-garde ». Ainsi, il pose l'hypothèse selon laquelle le modernisme se définirait par la formation de regroupements d'« artistes et écrivains alternatifs, expérimentaux et radicalement novateurs » se différenciant des avant-gardes. En effet, les avant-gardes franchiraient pour leur part un pas supplémentaire; celui de l'engagement volontaire à disputer un point de vue catégoriquement oppositionnel. Ainsi, l'avant-garde serait circonscrite par des cellules qui, dans une posture contestataire, attaque l'ennemi « au sein de l'establishment culturel et, au-delà, à s'en prendre à tout l'ordre social dans lequel ces ennemis avaient

À la suite du grand succès remporté grâce aux poupées-portraits, Vassilieff s'implique à la fin des années vingt dans différents projets associés au théâtre laboratoire français²⁸⁰. Chacune de ces formations permet à l'artiste de mettre à profit ses talents multiples. Elles produisent des spectacles qui combinent sans distinction des influences qui imprègnent alors la pratique de l'artiste : l'art byzantin, la peinture d'icônes, l'esprit mystique, le symbolisme, le primitivisme, le cubisme, le constructivisme et l'art folklorique et populaire (l'art folklorique russe, les arts décoratifs et l'art du cirque). La transdisciplinarité mise de l'avant par ces créations permet également à l'artiste de continuer à porter ses idéaux de démocratisation de l'art, en attirant notamment de nouveaux publics qui sont, selon les cas, composés d'enfants, de gens de la communauté d'accueil ou encore d'un public aguerri. Chrétienne fervente, Vassilieff s'investit au théâtre en exploitant la dimension sacrée d'un rituel répété par l'enchaînement des représentations. Il s'agit là sans doute pour elle d'une façon d'entrer en communion avec les acteurs du drame et avec le public.

La présente section exposera les réalisations de Vassilieff au théâtre expérimental français, notamment au Théâtre d'Onesse (Landes, France), au théâtre de marionnettes dirigé par Géza Blattner à la fin des années vingt, ainsi qu'au Théâtre d'essai Art et Action d'Édouard Autant et Louise Lara au cours des années 1930. La relation de Vassilieff avec ces troupes modernes laisse entrevoir un travail qui s'inscrit dans le prolongement des expérimentations de l'avant-garde européenne à partir de l'effigie. Les projets mis de l'avant par ces formations sont à bien des égards visionnaires, par la relation qu'ils établissent avec la marionnette, qui fait alors l'objet

prospéré et où ils exerçaient et reconduisaient désormais leur pouvoir ». Raymond Williams (2009) La politique de l'avant-garde, *Culture et matérialisme*, Paris : Les Librairies Ordinaires, p. 136.

²⁸⁰ À noter que Vassilieff collabore également à quelques productions européennes dont le théâtre de la pantomime futuriste d'Enrico Prampolini (1894-1956) pour lequel elle conçoit des masques et des automates pour deux séances. Maria Ricotti et d'Enrico Prampolini (dir.) *Programme du Théâtre de la pantomime futuriste* (1927). Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris. Sur ce projet au théâtre futuriste voir Giovanni Lista (1976), *Le Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 112.

de multiples expérimentations techniques et esthétiques. Au moment de l'apogée du constructivisme et du culte machiniste en art, l'effigie représente chez Vassilieff un moyen de transposer ses explorations dans un vocabulaire scénique. Elle adapte ainsi les formats de ses personnages et leurs détails stylistiques en fonction des projets. Ces réalisations scéniques représentent donc pour Vassilieff des incubateurs expérimentaux où il lui est possible de présenter des matériaux issus de ses plus récentes découvertes, un point qui sera traité plus en détails au cours de cette section. Par ailleurs, son incursion au théâtre expérimental lui permet aussi d'effectuer un retour à la forme la plus élémentaire du divertissement, la narration. Vassilieff participe ainsi à sa façon à cette révolution du théâtre réaliste. Cette période créative donne lieu à des œuvres dont l'aboutissement se situe à la fin d'un cycle esthétique d'avant-guerre pour l'artiste russo-français.

La prochaine section traitera de la collaboration de Vassilieff avec le Théâtre d'Onesse, fondé par le musicien Claude Duboscq (1897-1938), de l'empreinte stylistique laissée par l'artiste, ainsi que de la réception des œuvres qu'elle a produites pour la troupe du Théâtre du Bourdon.

3.1 Le Théâtre du Bourdon et La Pauvreté Claire (1927-1928)

Tout au long de sa carrière, la religion est une source d'inspiration privilégiée pour Marie Vassilieff²⁸¹. Ses contemporains la considèrent d'ailleurs comme une

²⁸¹ La religion occupe une place omniprésente dans l'œuvre de l'artiste. Au second chapitre nous avons traité de l'influence de l'icône sur sa conception de poupées ainsi que de la vente de petites vierges aux tables des cafés de Montparnasse comme moyen de subsistance. Par ailleurs, la cantine fondée par l'artiste lors de la Grande Guerre constitue assurément une manière exemplaire de mettre en application les valeurs chrétiennes de partage qui lui étaient chères.

mystique dont la motivation première est de répandre l'harmonie et la beauté²⁸². Vassilieff aspire depuis longtemps à l'élaboration d'actions qui reflèteraient cette charité chrétienne qui lui est si chère. D'ailleurs, si certaines œuvres semblent davantage élaborées selon un modèle primitiviste ou constructiviste, un grand nombre de ses réalisations picturales portent aussi une charge pastorale ou mystique. Tel que mentionné précédemment, l'icône russe demeure également un sujet de prédilection pour l'artiste, qui signale constamment son sentiment d'appartenance envers le folklore russe²⁸³. Vassilieff raconte dans ses mémoires comment le musicien Claude Duboscq, également réputé pour son intérêt envers la mystique religieuse, l'approcha pour une collaboration artistique.

[...] Un jour, un homme que je ne connaissais pas vit mes tableaux et dit qu'il aimait beaucoup à cause de l'esprit religieux qui les inspirait. [...] Et j'eus un jour la visite de cet homme à mon atelier; c'était Claude Duboscq, un musicien surtout religieux qui était très connu et très respecté dans son pays des Landes car il vivait comme un véritable saint²⁸⁴.

À cette époque, Duboscq est très impliqué dans sa communauté religieuse. Le compositeur et poète landais intègre l'ordre des Chevaliers de la Misère-Noire avec le peintre et sculpteur Henri Charlier (1883-1975) et le peintre ukrainien Wladimir

²⁸² Vassilieff confie d'ailleurs dans ses mémoires : « J'ai eu le même sentiment que le Docteur Germain, car mon art était basé comme celui de Duboscq, sur la réalisation du beau et du parfait par le rythme et les formes; les lignes et les couleurs. J'ai vécu comme Claude toute ma vie dans les illusions d'un pur mysticisme, car la vie réelle n'était pour moi, comme vous pouvez juger d'après mes mémoires, qu'un véritable enfer. » Marie Vassilieff (1938), *La Bohème du XX^e siècle*, v. 2, manuscrit non publié, p. 220. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁸³ Vassilieff réalise plusieurs tableaux d'icônes, mais elle s'emploie également à transposer certains éléments caractéristiques dans ses toiles et dessins. À ce propos, un dessin représentant Paul Poiret en icône figure parmi la collection de Claude Bernès à Paris. Cette reproduction figure en annexe (Annexe I, p. 224).

²⁸⁴ Marie Vassilieff, *La Bohème du XX^e siècle*, p. 124, cité dans Youlia Pospelova(2007), *op. cit.*, p. 208.

Polissadiw (1880-1941). Dans un livre consacré à *L'art d'Ukraine*²⁸⁵, Valentine Marcadé explique les bases de cette confrérie fondée par Polissadiw « selon l'ancienne tradition des compagnonnages artisanaux », qui n'est pas sans rappeler celle des guildes florentines du Moyen Âge²⁸⁶. La confrérie de la Misère-Noire est une association d'artistes réunis autour de l'art religieux²⁸⁷ dont le mandat concerne « l'art spirituel aux tendances larges, populaires, universelles, modernes et la bonne humeur [...] »²⁸⁸. Claude Duboscq y développe les principes créatifs de son esthétique, partagés avec ses confrères artistes : « L'art direct », le « rythme libre » et le « refus de la virtuosité »²⁸⁹. Les principaux objectifs de sa pratique de musicien visent alors le « renouveau du chant liturgique » ainsi que « la réforme du Drame

²⁸⁵ Valentine Marcadé (1990), *L'Art d'Ukraine*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 229.

²⁸⁷ Au début des années 1920, Claude Duboscq rencontre Marie Vassilieff et Wladimir Polissadiw dans une confrérie semblable appelée La Rosace. Roger Delage (1981) Un compositeur à redécouvrir : Claude Duboscq musicien mystique et devancier d'un théâtre nouveau *Chant Choral*, 29, p. 15. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

²⁸⁸ Extrait d'un document de 1926, rédigé par Wladimir Polissadiw, et portant sur l'association de la Misère-Noire. On peut y lire la devise de la confrérie, soit « L'Art au peuple, l'argent aux artistes, la gloire à Dieu ». À ce moment La Misère Noire est aussi une association dont le discours circule au moyen de sa revue trimestrielle intitulée *Les Flèches Cyrilliennes*. Wladimir Polissadiw (6 décembre 1926), La Misère Noire *Les Flèches Cyrilliennes*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris. Des reproductions de la lettre de Polissadiw et d'un bon d'abonnement à la revue se trouvent en annexe du mémoire (Annexe I, p. 234-237).

²⁸⁹ Philippe-Marie Duboscq, la compagne du musicien, affirmait dans un entretien à ce sujet : « Claude Duboscq voulait faire un théâtre populaire. Il sentait bien que le théâtre était devenu décadent avec l'oubli de la comédie italienne et le mépris du cirque. Il l'accusait d'être devenu surtout littéraire, discursif, philosophique, cérébral ». L'auteur contemporain Henri Ghéon voit un lien entre cette prise de position et la simplicité des créations théâtrales de Duboscq, qui s'adresse directement à la « masse » : « [...] Simplicité du sujet, simplicité de l'écriture musicale, simplicité non exempte de science, cette science qui souvent fait écran à l'expression de l'âme. » Ces propos ont été recueillis à partir de la Conférence de Pau donné par Duboscq en 1934 au Béarn. La Société des Amis de Claude Duboscq (dir.) *S'accorder à l'harmonie du monde* cité dans Francis Égide, *Le Drame Lyrique. La dramaturgie chrétienne*, dans *La Société des Amis de Claude Duboscq* (dir.), p. 18. Récupéré de http://www.claudeduboscq.com/catalogue_publication.html

lyrique vers le Drame total²⁹⁰ ». Le théâtre s'avère l'endroit tout indiqué pour mener cette rénovation artistique²⁹¹, et Duboscq fait ainsi le pari de créer à partir d'un théâtre populaire un divertissement sacré qui, par l'harmonie de sa trinité formée de la musique, de la poétique et de la chorégraphie (englobant ici tous les déplacements scéniques), atteint directement l'âme du spectateur²⁹².

3.1.2 Le Bal de La Misère Noire

Marie Vassilieff caresse également l'ambitieux projet de réunir plusieurs disciplines au sein d'une œuvre commune²⁹³ et elle propose en 1927 une formule moderne à Duboscq.

Je lui donnai l'idée de composer un ballet religieux. Il le comprit, et avec son génie original créa un ballet magnifique qu'il [a] appelé *Avant-Pendant-Après*. Pour le réaliser et le jouer à Paris je pensai à Rolf de Maré qui était toujours mon grand ami, le Théâtre des Champs Élysées avait été transformé en music-hall²⁹⁴. La salle servait

²⁹⁰ Claude Duboscq est interpellé par l'œuvre de Richard Wagner et la notion de *gesamkunstwerk* abordée précédemment. Francis Egide, (date inconnue) *La Pensée artistique de Claude Duboscq dans La Société des Amis de Claude Duboscq* (dir.), Récupéré de http://www.claudeduboscq.com/catalogue_publication.html

²⁹¹ Relevant les influences de ce projet, le critique musical Roger Delage affirme : « Depuis longtemps il rêve d'écrire une œuvre où les arts s'exalteraient dans un même élan. Ce que le théâtre grec, les mystères moyenâgeux, les cérémonies de la liturgie chrétienne avaient réussi [...] il le réaliserait dans une œuvre théâtrale consubstantielle à la religion. Sous peu il va pouvoir concrétiser son vœu de théâtre chrétien populaire. » Roger Delage (1981), *op. cit.*, p. 15.

²⁹² Francis Égide, *Le Drame Lyrique. La dramaturgie chrétienne*, *op. cit.*

²⁹³ Comme en témoigne sa participation à la réalisation de nombreux bals au cours des années vingt par l'entremise de l'Union des Artistes Russes à Paris, tel qu'abordé au second chapitre.

²⁹⁴ Rolf de Maré, qui a du dissoudre la compagnie des Ballets Suédois en 1925, est désormais directeur artistique du Théâtre des Champs Élysées. Il s'agit alors d'un haut lieu culturel où sont diffusés de nombreux music-halls à cette période. Voir Mathias Auclair, Frank Claustat et Inès Piovesan (dir.) (2014), *op. cit.*

aussi pour des bals de charité. Je lui demandai de nous louer ce théâtre pour le ballet mystique de Claude Duboscq. Ce qui nous fut accordé²⁹⁵.

Le projet *Avant–Pendant–Après* se présente avant tout en tant qu'œuvre processuelle consistant en une parade composée de trois tableaux, se concluant par une allégorie finale rendue par des chœurs *a capella* dansés²⁹⁶. Ce triptyque se rapporte à la trinité de l'Ancien et du Nouveau Testaments, puis finalement au monde moderne. Le premier tableau montre les juifs captifs, alors que dans le second, Jean-Baptiste acclame la grandeur de la prophétie. Enfin, le troisième volet est consacré au triomphe de l'Église chrétienne. Vassilieff conçoit les costumes de cette *Messe de la Misère Noire*²⁹⁷, et lors des représentations, elle exécute la danse de la Vierge dans une chorégraphie élaborée par Gilbert Baur, un chorégraphe travaillant aussi à l'Opéra de Berlin. Baur participe également comme acteur et interprète la partition gestuelle de Jean-Baptiste. Le chant choral est pour sa part assuré par les Chanteurs Ukrainiens de Paris²⁹⁸.

²⁹⁵ Marie Vassilieff, *La Bohème du XX^e siècle*, p. 124, cité dans Youlia Pospelova (2007), *op. cit.*, p. 208.

²⁹⁶ Le programme de la reprise de l'œuvre (en 1929) est reproduit en annexe (Annexe E, p. 199).

²⁹⁷ Ces costumes furent utilisés à nouveau lors de la reprise du spectacle en 1928. Ils sont confectionnés dans un tissu blanc et adoptent un patron identique à celui des habits employés dans les confréries moyenâgeuses. Leur coupe épurée leur confère l'apparence de toges ecclésiastiques qui recouvrent entièrement le corps des acteurs. La photographie du programme de 1928 montre des personnages dont les habits sont munies d'ailes longues et pointues. Un chapeau triangulaire complète l'ensemble. Ainsi la superposition accentuée de lignes dynamiques et de formes géométriques des corps répartis sur différents niveaux de scène crée une tension visuelle qui attire assurément l'attention du spectateur. Des photographies de la procession sont reproduites en annexe du document (Annexe E, p. 197-198).

²⁹⁸ Roger Delage, *op. cit.*, p. 16.

Malgré l'originalité du concept du *Bal de la Misère-Noire*, qui doit avoir lieu le 17 février 1927 au Théâtre des Champs-Élysées²⁹⁹, l'idée reçoit un accueil pour le moins mitigé. En effet, un groupe d'ouvriers français s'empresse de dénoncer ce divertissement bourgeois exploitant, selon eux, la misère pourtant réelle en misant sur le thème de la pauvreté pour assouvir un goût mondain et une soif d'argent³⁰⁰. Devant la grogne du comité central des chômeurs, qui menace alors de manifester dans le cas où l'événement aurait lieu, le ministre de l'intérieur interdit la tenue du *Bal de la Misère Noire* de Claude Duboscq³⁰¹.

3.1.3 Le Théâtre chrétien du Bourdon

Malgré cet échec, le théâtre chrétien de Duboscq est créé l'année suivante dans une région éloignée du centre parisien, soit à Onesse, le village d'origine du compositeur, où il fonde quelques années plus tard le Théâtre du Bourdon. Il s'agit d'un théâtre en plein-air dont les spectacles sont présentés sous la tente, renouant ainsi avec la tradition des fêtes populaires et du cirque. Influencé par Claudio Monteverdi (1567-1643), Wagner et les Ballets Russes, le compositeur y réunit des artistes de différents milieux, ainsi que des citoyens d'Onesse, autour d'un projet de théâtre chrétien d'inspiration liturgique. En plus de miser sur la « trinité rythmique³⁰² » mentionnée plus tôt, Duboscq accorde aussi une grande importance à

²⁹⁹ Comme en font foi la reproduction d'un billet du spectacle en annexe de ce document (Annexe I, p. 237).

³⁰⁰ Dans un article, Paul Guitard, qui semble représenter ce groupe de contestataires, affirme en tenant des propos racistes: « Ils y seront surtout, les promoteurs de ce bal odieux, le troupeau moribond des Russes émigrés [...] qui insulte[nt] maintenant au malheur des ouvriers français. [...] ce bétail doré pourra prendre des attitudes, s'épanouir avec laideur, dans ses haillons passagers [...] ». Voir Paul Guitard (16 février 1927) Les spectacles. Ceux des rues sans joie au bal de la « Misère Noire » [Source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

³⁰¹ Roger Delage, *op. cit.*, p. 16.

³⁰² Formée par l'union du rythme de la parole à celui de la musique et du geste.

la mise en scène et au décor³⁰³. Il est persuadé que la conjugaison de ces trois éléments du drame³⁰⁴ ne peut s'accomplir pleinement qu'avec la communion directe des spectateurs et d'acteurs évoluant sur une scène aux points de vue multidirectionnels. De plus, pour chacun des spectacles produits, des tréteaux adaptés aux choix dramaturgiques spécifiques de la pièce sont construits de manière à ce que la structure soit démontée puis remontée aisément pour chaque représentation.

Cette initiative de Duboscq s'emploie donc à la reprise de la messe chrétienne dans un environnement où règne un esprit de convivialité et de liberté. Le bal de la Misère noire est ainsi finalement joué le 5 février 1928 au Théâtre du Bourdon, mais dans une formule cette fois-ci plus élaborée qui intègre d'autres pièces réalisées avec des collaborateurs tels que des scénographes, chorégraphes et concepteurs de costumes de l'avant-garde. Le spectacle dirigé par Philippe Duboscq³⁰⁵ se veut fluide, et sa forme brouille les limites du genre théâtral en se situant entre le théâtre de marionnettes et le rituel liturgique. Ainsi figurent au programme la parade *Avant–Pendant–Après*, puis deux tableaux produits par le Guignol du Pauv'clair, soit la *Cantate figurée à Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus* et *Le Château du Roi*. Enfin, l'œuvre processionnelle *Parentage* clôture la soirée³⁰⁶.

³⁰³ Francis Égide, *Le Drame Lyrique. La dramaturgie chrétienne*, *op. cit.*

³⁰⁴ Cette pensée s'inscrit en lien direct avec la *gesamkunstwerk* wagnérienne telle qu'exposée au chapitre I.

³⁰⁵ Il s'agit du frère de Claude Duboscq.

³⁰⁶ Les représentations du 27 janvier 1929 et de l'été 1931 se distinguent puisqu'elles mettent à l'œuvre pas moins de cent exécutants sur scène, ainsi que la cantatrice Jane Bathori. Des peintures créées par Vassilieff pour la pièce décorent également le cadre scénique (Voir Annexe E, p. 195). Ces toiles sont décrochées avant chaque représentation afin de ne pas nuire à l'attention des spectateurs. Les masques portés par les acteurs du chœur sont également de Vassilieff. F.R. (31 janvier 1929), Théâtre populaire d'Onesse *La France du Sud-Ouest*, p. 81, cité dans Solange Prim-Goguel (1982), *op. cit.*, p. A90.

En tant que proche collaboratrice de la troupe, Marie Vassilieff participe à la réalisation de ces spectacles. En plus de confectionner les costumes pour la pièce *Avant-Pendant-Après*, l'artiste insuffle une part de modernité au guignol du Pauv'clair grâce à ses poupées. L'une d'elles, la marionnette de la Pauvreté Claire qui a servi à la pièce *Le Château du Roi*, se trouve toujours dans la collection de Claude Bernès à Paris. Il s'agit d'une figure d'un assez grand format pour être visible par tous les spectateurs, petits et grands³⁰⁷. Contrairement aux pantins à fils souvent utilisés lors des spectacles en plein-air, cette marionnette offre une composition beaucoup plus statique. En effet, sa structure plutôt rigide et sa disposition fixe sur un socle ne la prédispose pas à des gestes fluides. La marionnette semble aussi s'inscrire dans la lignée des réalisations des avant-gardes européennes du moment, notamment par son autoréférentialité, qui permet de la rattacher aux projets artistiques constructivistes de l'époque. Vassilieff conçoit une figure qui s'affirme en tant que construction artificielle. La marionnette ne joue en scène que son propre rôle et ne tend aucunement à un jeu naturaliste. De plus, les matériaux sont employés d'une façon qui met en évidence la relation entre leur fonction et la symbolique typée du personnage. Par exemple, les vêtements de la Pauvreté Claire sont taillés dans un tissu de jute, une matière rustique qui rappelle la précarité de l'environnement du personnage. Par ailleurs, ce choix esthétique de l'artiste mise sans doute sur le potentiel imaginaire suscité par la marionnette, qui se présente ainsi comme une anti-machine. La marionnette de Vassilieff s'éloigne donc de l'illusion du simulacre artificiel, l'artiste semblant plutôt compter avec cette figure minimaliste sur la part de participation du spectateur qui, pour absorber le drame, doit se laisser transporter par l'œuvre mise en acte et par le texte³⁰⁸.

³⁰⁷ 66 (hauteur) x 44 (longueur) x 17 (largeur) cm. Cette figure est reproduite en annexe du mémoire (Annexe E, p. 193).

³⁰⁸ Ce dernier trait implique l'influence du symbolisme au théâtre, dont les caractéristiques ont été abordées au premier chapitre, puis associées à la démarche de Vassilieff au chapitre suivant.

Par ailleurs, la marionnette de la Pauvreté Claire semble témoigner de diverses influences, observables d'abord dans la construction particulière de sa partie supérieure, où la tête est couronnée d'une auréole de forme carrée. Cet élément rapproche la figure de l'icône russe et octroie au personnage le statut de sainte.³⁰⁹ Le visage de la marionnette, réalisé à partir d'un masque blanc aux formes géométriques, arbore aussi des yeux proéminents. L'influence du masque africain se conjugue ici avec celle du masque neutre de la tragédie grecque, par des traits longilignes et une expression figée. Ces éléments formels du théâtre antique, appropriés par Vassilieff, se révèlent propices à provoquer la catharsis³¹⁰, et laissent une place considérable à l'interprétation vocale dans le but d'émouvoir l'assistance.

Vassilieff est la conceptrice de la plupart des marionnettes de la pièce *Le Château du Roi* – à l'exception de *L'enfant du Roi* de Marcel Fouga³¹¹ – telles que la figure du Roi, de *L'Architecte*, de *L'Apprenti*, de *La Nourrice*, de *L'Âne*, de *La Pauvreté Claire*, du *Diable* et du *Faux-maçon*³¹². Ces marionnettes résultent du même procédé de fabrication et fonctionnent de façon analogue; elles sont posées sur des socles puis ensuite déplacées en scène par des marionnettistes. Elles adoptent donc l'apparence de poupées-effigies³¹³ et se distinguent des pantins manipulables, fréquemment

³⁰⁹ Le prénom de Claire correspond d'ailleurs à celui d'une disciple de Saint François d'Assise, sainte Claire, qui reçut par sa grande piété les stigmates.

³¹⁰ Selon Aristote, la catharsis est « [...] une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ». Aristote (IV^e siècle av. J-C), *Poétique*, Trad. M. Magnien [1990], chapitre 6. Sur ce terme, Marc Escola affirme : « Il faut donc supposer que la catharsis réside dans cette faculté paradoxale, propre au spectacle tragique, de transformer des sentiments désagréables en plaisir. » Voir Marc Escola (2002), *Le Tragique* [Extrait], Paris : Flammarion, Coll. GF. Corpus. Récupéré de http://www.fabula.org/atelier.php?Catharsis_d%27Aristote_%26agrave%3B_Freud

³¹¹ Dates inconnues.

³¹² Des photographies de plusieurs de ces personnages se retrouvent en annexe (Annexe E. p. 186-193).

³¹³ Certaines de ces poupées ont déjà été présentées lors de l'exposition intitulée *Mots et Images* qui se tient du 4 au 20 février 1927 au 79 rue de Rennes, près du métro St-Sulpice. Outre des tableaux et des têtes déjà présentées auparavant, on peut y apercevoir des maquettes et des poupées conçues la même

utilisés dans les théâtres de marionnettes de foires de l'entre-deux-guerres³¹⁴. En ce sens, les marionnettes de Vassilieff semblent appartenir à la tradition de la « statuaire animée » qui correspond à celle de l'effigie grecque, dont les déplacements étaient assurés par des techniciens³¹⁵. Malgré certaines inspirations mystiques, les marionnettes sont néanmoins perçues comme très modernes par les adeptes du Théâtre du Bourdon, qui en apprécient la pureté du geste et la « beauté sculpturale »³¹⁶.

3.1.4 Les marionnettes et la communauté

Les représentations du Théâtre du Bourdon reçoivent un accueil chaleureux de la part de la communauté d'Onesse ainsi que des amateurs de dramaturgie sacrée. Les conceptions scéniques sont particulièrement appréciées pour leur modernité et semblent inspirées des réalisations constructivistes, qui connaissent au cours des années vingt un succès international³¹⁷. Cette influence se voit dans l'emploi d'une

année pour la Bal de la Misère Noire : *Vierge de la Misère Noire, Chevaliers de la Misère Noire, La Pauvreté claire, Colombe blanche, Juif, Hispano-Américaine, Pou, Punaise, Hygiène*. Anonyme (date inconnue) « Exposition Mme Marie Vassilieff intitulée *Mots et images*, source anonyme, au 79 rue de Rennes, Du 4 au 20 février 1927, Métro St-Sulpice. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

³¹⁴ Nous songeons ici au théâtre de marionnettes de Jacques Chesnais, dont les prestations avaient lieu dans des parcs parisiens au cours des années 1920. Voir Jacques Chesnais, *Jacques Chesnais et ses comédiens de bois* (1937).

³¹⁵ Didier Plassard (1992), *op. cit.*, p. 180.

³¹⁶ Voir F.R. (31 janvier 1929) Théâtre populaire d'Onesse *La France du Sud-Ouest*, [p. 81], cité dans Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. A90.

³¹⁷ Nous pensons ici aux conceptions scéniques constructivistes de Liubov Popova pour *Le Cocu Magnifique* (1921), ou encore, pour *La Terre Cabrée* (1923), sans oublier les décors de Varvara Stepanova (1894-1958) pour *La Mort de Tarelkine* (1922). Lors de notre passage à la Bibliothèque Kandinsky, nous avons pu consulter le programme officiel de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 de Paris. Des photographies et des maquettes de ces œuvres ont effectivement été exposées au pavillon soviétique lors de l'événement. On peut donc penser qu'elles ont pu inspirer à leur tour les créateurs français, désormais au fait de leurs innovations. Ces

structure construite sur plusieurs niveaux et ayant recours à des accessoires symboliques de l'art du cirque : l'échelle, les tréteaux, les plates-formes et les poutres – tous des symboles d'une structure artistique éphémère et spontanée – en plus de lignes obliques dynamiques et d'une mise en scène circulaire³¹⁸. Cette appropriation du cercle typique au cirque, s'accorde avec le désir de Duboscq d'éliminer le point de vue central de la scène à l'italienne³¹⁹. Toutefois, il semble que le contenu de la pièce soit plutôt opaque pour les spectateurs. L'accumulation de multiples couches symboliques et leurs référents hermétiques nuisent à la réception de l'œuvre³²⁰. Il s'agit sans doute là d'une stratégie de l'auteure, Philippe-Marie Duboscq, puisque la partition des pièces se dégage volontairement de l'écriture traditionnelle pour faire place à l'efficacité des mises en scène et de leurs images évocatrices.

Le scénario est parfait, admirablement conçu par Madame Duboscq; elle prête son âme à ses poupées et nous pénétrons alors dans un monde nouveau, car ces personnages sont si loin de la vie, de la vie inexorable, qu'ils nous charment par leurs gestes, leurs

conceptions scénographiques viennent contrecarrer l'esthétique des scènes à l'italienne (académiques) puisqu'elles servent un besoin d'exploration plastique, mais elles contiennent aussi parfois un projet social : « la scène devenait ainsi pour les plasticiens, non seulement la "vitrine" populaire de recherches récentes, mais un lieu où apprendre à faire fonctionner leurs constructions, un lieu où pouvait se mettre en place un travail collectif, englobant aussi bien une nouvelle conception rationnelle du mouvement qu'une maîtrise du langage dramatique fondée sur une pratique constructive du montage. » Christine Hamon-Siréjols, *op. cit.*, p. 107.

³¹⁸ D'après les propos de Raoul Germain, commanditaire de Claude Duboscq et plus tard, de Marie Vassilieff : « Cette mauvaise photographie trouvée sur un journal local nous séduisit par ses oppositions de plans, par ses lignes géométriques, ses volumes et ses valeurs. Nous eûmes l'impression que nous étions en présence d'une tentative hardiment neuve de recherches, faite par un esprit décidément orienté vers un but que nous ne pouvions encore déterminer. Notre résolution était prise, il fallait voir ce spectacle. » Propos cités dans Marie Vassilieff (1938), *La Bohème du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 215.

³¹⁹ La scène circulaire est également très présente dans le vocabulaire de Vsevolod Meyerhold, metteur en scène symboliste. Il participe notamment à la révolution du théâtre soviétique au moyen de machines à jouer. Nous discutons du personnage au premier chapitre. Gérard Abensour (2004), *op. cit.* Également sur le sujet Christine Hamon-Siréjols (1992), *op. cit.*, p. 95-257.

³²⁰ D'après les propos de Raoul Germain cités dans Marie Vassilieff (1938), *La Bohème du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 217.

attitudes, leur âme surhumaine. Enfin, voilà du guignol qui n'est pas une copie de la vie et qui nous conduit dans le domaine du surnaturel [...]³²¹.

Enfin, le Théâtre du Bourdon semble également relever le défi d'un théâtre populaire, en incluant dans la création les résidents de son lieu de production, soit les villageois d'Onesse. Il suscite aussi un intérêt soutenu chez les amateurs, un groupe somme toute restreint étant donné le faible nombre de représentations de la troupe. Marie Vassilieff y poursuit quant à elle ses expérimentations sur l'effigie, en continuant d'innover à partir de deux passions, soit l'art et la pitié.

Nous venons donc ici de poser les repères d'une collaboration artistique venant confirmer l'appartenance des travaux de Vassilieff avec ceux des avant-gardes du moment, notamment grâce à sa démarche interdisciplinaire, à ses filiations avec les principes constructivistes et symbolistes au théâtre, et par son intérêt envers l'œuvre d'art totale. Malgré la marginalisation des réalisations du Théâtre du Bourdon, cet épisode marque les débuts de l'artiste au théâtre de marionnettes en France. Il faut néanmoins noter ici que Vassilieff avait déjà à ce moment une grande expérience dans le domaine de la commande théâtrale, forgée notamment aux Ballets Suédois entre 1920 et 1925, où elle avait travaillé à la conception et confection des costumes³²². Nous aborderons dans la prochaine section l'implication fructueuse de Vassilieff au théâtre de marionnettes de Geza Blattner et son apport à la révolution dramaturgique française.

³²¹ *Ibid.*

³²² Vassilieff confectionne les costumes de quelques ballets dont *La Création du Monde* (1923), *La Jarre* (1924), *Le Porcher* (1924), *Le Roseau*, 1924) et *Le Tournoi Singulier* (1924). Voir Mathias Auclair, Frank Claustrat et Inès Piovesan (dir.), *op. cit.*, p. 80,94,110,114,120.

3.2 Le Théâtre Arc-en-Ciel

Le théâtre de marionnettes a de toute évidence entamé sa rénovation au tournant de la Première Guerre, au contact des avant-gardes historiques. Les futuristes, dadaïstes, *bauhausler* et les constructivistes se sont en effet approprié cette forme d'art capable de traduire leurs aspirations idéologiques et esthétiques. C'est d'abord sous l'influence d'Alfred Jarry et sa « marionnettisation » graduelle³²³ du personnage – au moyen du costume incarné par le cycle Ubu³²⁴ à la fin du XIX^e siècle – que le théâtre de marionnettes subit des changements profonds, abordés précédemment au premier chapitre. Motivés par un besoin d'affirmation commune contre un académisme suranné qui a dominé durant plusieurs siècles la production artistique, différents mouvements de l'avant-garde historique s'engagent dans la sphère théâtrale en détournant les codes d'un réalisme omniprésent. Parmi les principaux rénovateurs³²⁵ s'impose le plasticien hongrois Geza Blattner (1893-1967), dont le passage dans la capitale parisienne (en 1925) est aussitôt remarqué. Marie Vassilieff, déjà impliquée dans le théâtre de recherche à cette époque, s'associe à Blattner à la fin des années vingt, le temps de quelques projets. Cette section pose un regard sur la participation de l'artiste russe au théâtre expérimental du marionnettiste hongrois entre 1928 et 1931.

³²³ Jarry reprend la tradition du personnage comique du théâtre populaire (notamment le théâtre de foire) ainsi que les stratégies scéniques du cirque dans le cycle Ubu (1873-1907). Ses personnages portent des costumes clownsques qui modifient leur démarche en scène. Cet apport sera récupéré puis poursuivi par Edward Gordon Craig avec sa « surmarionnette », traitée au premier chapitre. Voir Henryk Jurkowski (1988) *La Marionnette Littéraire. De Maeterlinck à Ghelderode*, Institut national de la marionnette (dir.), *L'Avant-garde et la marionnette*, Paris : L'Âge d'Homme, Coll. Puck 1, p. 4

³²⁴ Une version d'*Ubu Roi* est créée pour un théâtre de marionnettes à Rennes en 1888 puis jouée à Paris avec des acteurs masqués en 1896 sous la direction de Firmin Gémier. C'est à ce moment que la pièce connaît son premier succès. Bil Baird (1965), *L'art des Marionnettes*, Trad. de Jeanne Fournier-Pargoire, Paris : Éditions Hachette, p. 184.

³²⁵ Plusieurs d'entre eux sont mentionnés au premier chapitre, consacré au développement de l'effigie et de la marionnette chez les avant-gardes historiques. Notons également les contributions de Jacques Chesnais (1907-1971) et de Paul Brann, deux des principaux initiateurs de la révolution du théâtre de marionnettes en France au début du XX^e siècle, qui furent tous deux des modèles pour Blattner.

3.2.1 Geza Blattner (1863-1967)

Le peintre Geza Blattner commence à s'intéresser à l'art de la marionnette dès 1918 et se joint alors à la troupe du marionnettiste Loranth Orbok, qui a lui-même importé en Hongrie des fantoches français dans le but de développer sa propre compagnie. Blattner y accomplit avec deux autres peintres plusieurs tâches. Il veille à la production de marionnettes, en plus d'accomplir les fonctions de décorateur, de manipulateur et de machiniste³²⁶. Il a auparavant participé à la création d'une troupe de théâtre de marionnettes de la famille Hincz à Budapest³²⁷.

Dès 1925, Blattner s'installe en France et fonde en banlieue parisienne son propre atelier nommé Les Deux Flambeaux³²⁸. Pendant quatre ans, les collaborateurs se multiplient et œuvrent autour de la production scénographique pour marionnettes. Afin d'élaborer son esthétique moderne, Blattner s'inspire du travail d'autres artistes parmi les plus novateurs du domaine, tel Paul Brann et ses marionnettes à fils, le Théâtre de Richard Teschner en Autriche, ou encore celui de *Kasperle*³²⁹ à Munich. Véritable lieu d'essai, Blattner perfectionne différentes techniques à son atelier dont les aboutissements marqueront les développements esthétiques du théâtre de marionnettes en France. Jusque-là, le guignol français était ancré dans une tradition

³²⁶ André-Charles Gervais (1947) Geza Blattner. La Naissance et l'évolution du Théâtre de Marionnettes « Arc-en-ciel » *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris : Édition Bordas.

³²⁷ Bil Baird (1965), *op. cit.*, p. 188.

³²⁸ Cet atelier est basé à Boulogne-sur-Seine.

³²⁹ Créé à la fin du XVII^e siècle, le personnage de Kasperle (ou *Kasperl*) est populaire surtout en Allemagne et en Autriche. Le personnage typé représente un paysan viennois rusé. Au XVIII^e siècle, les Allemands lui donnent officiellement le nom de Kasperl et il est introduit dans la pièce à succès *Faust*. Au XIX^e siècle il prend les traits d'un travailleur à l'humour caustique et ses vêtements prennent les couleurs jaune et rouge du *Punch* anglais. Kasperle *Encyclopédie Britannica* [En ligne]. Récupéré de <http://www.britannica.com/topic/Kasperle>

réaliste tendant à imiter le jeu naturaliste du théâtre d'acteur ainsi que son répertoire. L'esthétique proposée par le marionnettiste hongrois promet de toutes autres avenues, Blattner jugeant sévèrement l'état de la dramaturgie pour enfants en France, déplorant un répertoire « limité aux personnages des “guignols” des jardins publics et à ceux des célèbres marionnettistes Pajot dit “Waltons” ». Il remédie toutefois à cette situation en s'inspirant des représentations des Ballets Russes ainsi que du Théâtre ambulant de la Chauve-Souris, dirigé par Nikita Balieff (1877-1936) à Moscou³³⁰.

Dans un programme du Théâtre Arc-en-Ciel, une troupe instaurée en 1929 par Blattner, il publie une lettre dans laquelle il affirme d'emblée ses intentions : « Mon but est de supprimer l'imitation des mouvements naturalistes, qui me semble contredire l'idée mécanique des poupées³³¹ ». Le marionnettiste désire ainsi accentuer l'effet de distanciation entre le récit et le spectateur, assumant pleinement les rouages techniques du genre théâtral lors des représentations de ses pièces. La manipulation des pantins, ainsi que l'illusion de l'éclairage et des décors constituent de cette façon des stratégies pour que la marionnette recouvre son statut d'objet mécanique.

L'artiste hongrois développe par ailleurs divers types de marionnettes adaptées à chacune de ses créations, qu'elles soient à gaine, à fils, à tige, ou à clavier³³². Ce

³³⁰ Le Théâtre de la Chauve-Souris de Nikita Balieff fait partie du Théâtre d'art de Moscou. On y met en place une synthèse des arts – dont la mimique, la danse, la peinture et la musique – afin d'arriver à un haut niveau de raffinement. On y cultive le « culte de la stylisation, du jeu harmonieux des couleurs, de l'expression concentrée et l'on [s'efforce] d'y entretenir entre la scène et l'auditoire une intime communication de sensations et d'idées ». Cet extrait est tiré d'un programme de la troupe daté de 1921, disponible en ligne. Anonyme (1921), *La Chauve-Souris de Moscou de Nikita Balieff au Théâtre Femina Comoedia Illustré*, Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque Nationale de France, Récupéré de < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857185q/f2.image> >. Voir également sur le sujet André-Charles Gervais, *op. cit.*, p. 132.

³³¹ Geza Blattner, dans le programme du Théâtre Arc-en-Ciel, daté de 1929. Fonds d'archives privé, Collection privée de Claude Bernès, Paris.

³³² Bil Baird, *op. cit.*, p. 189.

dernier système, inventé par Blattner lui-même, est muni de tiges attachées au cou et à la taille du personnage. Les déplacements de la figure s'effectuent lorsque le manipulateur appuie sur les touches d'un clavier de contrôle. Selon l'auteur André-Charles Gervais, cette inspiration proviendrait en partie des Wayang javanais, des marionnettes plates montées sur des bâtons et manipulées à l'aide de fils cachés³³³. Les têtes de ses personnages dénotent par ailleurs une certaine simplicité et une géométrisation de la forme, et les conceptions de l'artiste hongrois semblent ainsi rompre complètement avec le réalisme, comme l'avaient fait avant lui le futuriste Enrico Prampolini au Théâtre Piccoli à Rome, ou encore Paul Klee et Oskar Schlemmer au Bauhaus. Cette transformation de l'art de la marionnette s'opère par l'adoption d'une nouvelle attitude dans la création du marionnettiste. Blattner inverse en effet le schème habituel de la relation entretenue par le marionnettiste avec ses pantins.

*As an artist he did not intend to « serve » the puppet by supplying it with the appropriate repertory. He treated puppets as instruments, which should serve his productions, in the realisation of his artistic aims. Thus he opened the door to a new order: the show's subject matter dictates to the theatre artist the choice of the means of expression. These are not fixed [...]; they are to be created anew for each chosen subject.*³³⁴

Son approche se révèle donc davantage expérimentale, plaçant la marionnette au cœur d'un vaste laboratoire. L'historien du théâtre Henryk Jurkowski souligne qu'à l'époque, la démarche innovatrice de Blattner se démarque de celles de ses collègues qui, pour leur part, misent davantage sur la spécificité de la marionnette à partir de laquelle ils créent un répertoire. Blattner procède à l'inverse dans une perspective plus subjective selon laquelle la vision de l'artiste domine et dispose d'une liberté

³³³ André-Charles Gervais, *op. cit.*, p. 131.

³³⁴ Henryk Jurkowski (1998) *Essential Values A History of European Puppetry Volume Two: The Twentieth Century*, 2, Lewiston: The Edwin Mellen Press, p. 120.

entière³³⁵. Il n'est d'ailleurs pas rare que l'artiste conçoive des plateaux scéniques qui conviennent exclusivement à une seule pièce³³⁶. Enfin, Blattner est à l'époque en relation étroite avec la « Société d'Études de l'Enfance », évoquée au premier chapitre, et c'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il tente d'incorporer à son propre répertoire des thèmes populaires du conte pour enfants.

3.2.2 Vassilieff et le théâtre de guignols de Géza Blattner (1929-1931)

Le Théâtre Arc-en-Ciel est fondé et lancé à Paris le 23 avril 1929 par une première représentation au Théâtre Montparnasse, au moment où se tient à Paris une réunion du Congrès international des marionnettes. Blattner réunit plusieurs collaborateurs provenant de l'UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) pour ce projet. Parmi eux figurent notamment Hélène Blattner (son épouse), le marionnettiste Sandra A. Tóth, Marie Vassilieff, et le photographe André Kertész (1894-1985)³³⁷. À cette occasion, le fondateur de l'association Paul Jeanne³³⁸, présente une communication intitulée « La Marionnette moderne et ses précurseurs ». Le Théâtre Arc-en-Ciel produit également une série de pièces pour cet événement, dans une mise en scène générale de Constantin Détré. Au programme, on retrouve des œuvres créées par Blattner en 1919, telles que *Le Pêcheur* et *Le Trésor de Lune*, pour

³³⁵ Jurkowski ajoute : « Blattner did not break the law of the artificiality of a world presented onstage, but he emphasised its subjectivity and in this he might be regarded as an early forerunner of Post-modernism ». *Ibid.*, p. 121.

³³⁶ Celles-ci sont surélevées ou plus basses, en fonction de la manipulation des marionnettes et du type de jeu.

³³⁷ Gábor Sándor Tóth (2001), *Sándor A. Toth peintre, marionnettiste à Montparnasse. Origines de la marionnette comme art d'avant-garde à Paris en 1929 et son influence en Hongrie*, Paris : Éditions L'Harmattan, p. 13.

³³⁸ Paul Jeanne (dates inconnues) est également un marionnettiste et un collectionneur de marionnettes. Sur le congrès voir UNIMA (dir.), *Historique Union Internationale de la Marionnette*. Récupéré de www.unima.org/fr/unima/historique/#.Vd4UhJfQ7MA.

lesquelles il confectionna les poupées et les décors. Le nom de Marie Vassilieff apparaît aussi en tant que collaboratrice associée pour la pièce *Le Mariage d'un nu*, dont elle est l'auteure et pour laquelle elle a conçu les poupées³³⁹. Cette pièce muette illustre un drame passionnel absurde. Gabor A. Tóth retrace les grandes lignes du scénario écrit par Vassilieff.

[...] le personnage principal, style « apache » ou petit truand yankee des années vingt, voit défiler des candidates au mariage. Face à leurs avances, il n'a qu'une seule réaction : son chapeau s'incline légèrement. Ce par quoi il veut dire : à la suivante. Enfin arrive l'élue de son cœur, une figurine virevoltante. Le mariage annoncé dans le titre a alors lieu, la cérémonie est conduite par un prêtre-magicien noir.³⁴⁰

Les poupées de la pièce, du moins celles dont subsistent aujourd'hui des photographies, sont filiformes et leur corps complètement dénudé. Elles semblent sculptées dans le bois à la manière de totems ou d'objets tribaux, affirmant à nouveau la prégnance d'une esthétique primitiviste chez l'artiste. Les visages sont fortement inspirés du masque africain avec des mâchoires prononcées et des motifs ornementaux soulignant les traits faciaux. Par ailleurs, d'autres figurines de petit format sont produites à l'aide de cuir bourré, puis posées sur des socles de bois, attestant de leur immobilité lors de la représentation. L'artiste russe a également introduit dans la production une marionnette arborant un masque à sa propre effigie³⁴¹.

³³⁹ La mise en scène est de Blattner. Il s'agit de poupées utilisées en tant que marionnette pour les besoins de la pièce. Certaines d'entre elles ont déjà été présentées quelques années plus tôt lors des expositions aux Ateliers Martine (1922-1923) et Chez Rolande (1925-1926), notamment les figures *Homme nu* et *femme assise*. Ces figures sont reproduites en annexe (Annexe F, p. 201-202). Ces expositions ont fait l'objet d'une analyse approfondie au second chapitre du mémoire.

³⁴⁰ Gábor Sándor Tóth, *op. cit.*, p. 230.

³⁴¹ Ce masque figure aujourd'hui parmi la collection privée de Claude Bernès à Paris. Une reproduction est présentée en annexe (Annexe C, p. 153).

Selon Gábor A. Tóth, les personnages proviennent à la base d'une pièce intitulée *Cœurs qui se rencontrent*, à laquelle Vassilieff aurait collaboré précédemment³⁴². Cette association semble toutefois peu vraisemblable, puisqu'il est clairement indiqué au programme de cette pièce que les personnages furent créés par Blattner pour un théâtre de jeu d'ombres. De plus, le matériau principal employé est du carton découpé, comme en fait foi une image produite par André Kertész³⁴³, s'éloignant du style de poupées généralement conçues par Vassilieff.

Toujours à la recherche de nouvelles matières pour ses créations, elle est par ailleurs à l'origine de figures modelées sous forme de tubes transparents pour la pièce *Les Têtes Lumineuses*³⁴⁴, présentée lors d'une deuxième programmation le 1^{er} juin 1930 à la nouvelle adresse des ateliers de Blattner, situés au 6 rue Huyghens³⁴⁵. Un dispositif innovateur de lumières est alors inséré à l'intérieur des figures de sorte que leurs émotions sont rendues visibles simultanément par un jeu de codes de couleurs. Gábor Sándor Tóth rapporte que la matière transparente si novatrice qui est employée par Vassilieff pour ce projet a préalablement été brevetée par Geza Blattner³⁴⁶.

Au regard de ces productions, force est de constater que Vassilieff entretient une relation dynamique, marquée par plusieurs collaborations, avec la compagnie

³⁴² *Ibid.*, p. 230.

³⁴³ Kertész est le photographe attitré du Théâtre Arc-en-Ciel.

³⁴⁴ Dans certains ouvrages et articles, la pièce est confondue avec une autre pièce créée par Blattner intitulée *Le Tonneau Miraculeux*.

³⁴⁵ La musique qui accompagne la pièce est l'œuvre d'Edwin Ziegler (dates inconnues), alors que les décors sont conçus par le scénographe Raymond Cogniat (dates inconnues). Sur le sujet voir le programme reproduit en annexe (Annexe F, p. 204-206). Fonds d'archives *Gallica Bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France. Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452778f.r=Geza+Blattner.langFR>

³⁴⁶ Gábor Sándor Tóth, *op. cit.*, p. 288.

théâtrale entre 1929-1931. Elle remporte d'ailleurs un grand succès avec les poupées qu'elle fabrique pour différents spectacles, la critique saluant une fois de plus l'ingéniosité de leur conception³⁴⁷. Les recherches mutuelles de Blattner et de l'artiste russe semblent d'ailleurs aller de pair par leur nature expérimentale. Ces deux démarchent bousculent en effet les normes du traditionalisme désuet de ce champ disciplinaire³⁴⁸. Ils envisagent aussi la marionnette comme un art à part entière, anticipant une multitude de possibilités stylistiques et techniques. C'est précisément cette dimension expérimentale qui attire les amateurs d'art de l'avant-garde aux représentations du Théâtre Arc-en-Ciel.

À l'époque, Blattner est déjà considéré par ses contemporains comme un marionnettiste qui dégage une nouvelle voie pour le théâtre. Son répertoire constitué de pièces populaires et de créations originales se démarque des classiques maintes fois rejoués. Son laboratoire est aussi le lieu d'un renouvellement constant de l'art de la fabrication de marionnettes et de la scénographie. C'est grâce à son expérience au sein de la troupe de Blattner que Vassilieff rejoint un public de plus en plus vaste, sans doute le plus grand bassin d'amateurs de sa carrière. Parmi les spectateurs, on compte à la fois des adultes et des enfants, ainsi qu'une élite plus cultivée. Enfin, l'assentiment du public est reconduit lors de la sixième édition de l'exposition des

³⁴⁷ Un article datant de 1929 en témoigne: « [...] Enfin, un drame passionnel ultra moderne et muet est joué par les têtes lumineuses si bizarres que Marie Vassilieff enfanta. Les lumières tendres se fondent, se mélangent, se superposent et se substituent les unes aux autres dans ces visages rigides et transparents, selon les sentiments qui, de moment en moment, les animent ». Dhérelle (26 mai 1930) *Les Marionnettes* elles aussi ont leur théâtre d'avant-garde *Paris midi*. Fonds d'archives *Gallica Bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France. Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452778f.r=Geza+Blattner.langFR>

³⁴⁸ Cet aspect est souvent souligné par la presse. Dans un article du *Paris-Matin* daté de 1931 on peut lire : « De même les marionnettes classiques, si l'on peut dire, ne répondent plus guère au goût du siècle. C'est tout à l'honneur de M. Blattner, directeur de l'Arc-en-Ciel, d'avoir compris que le théâtre de marionnettes devait vivre avec son temps et évoluer comme lui ». Anonyme (1931) *Marionnettes d'avant-garde. L'Arc-en-Ciel* » *Paris-Matin*, Fonds d'archives *Gallica Bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France. Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452778f.r=Geza+Blattner.langFR>

Archives Internationales de la danse en 1934³⁴⁹. L'événement « La Marionnette et la Danse », organisé par Blattner, met en valeur le travail des troupes européennes les plus influentes du moment³⁵⁰. Dans ce contexte, les œuvres du Théâtre Arc-en-ciel et, plus particulièrement les marionnettes de Vassilieff, se montrent à la fine pointe des découvertes stylistiques modernes.

Au cours des années trente, Vassilieff continue sa pratique d'artiste multidisciplinaire en employant divers médiums. Elle est d'ailleurs engagée par l'État français en 1937 pour élaborer le panneau de la Gare de Montparnasse intitulée *L'Été-L'État*. La composition de style constructiviste adopte les principes dynamiques de l'affiche de propagande révolutionnaire russe³⁵¹. L'artiste poursuit également ses recherches plastiques à partir de l'effigie au théâtre, cette fois par le truchement du costume au Théâtre d'Essai Art et Action. Nous traiterons brièvement de ce projet dans les prochaines pages, concluant ce survol des travaux de Vassilieff et de sa production de poupées et marionnettes au théâtre d'avant-garde français.

3.3 Le Théâtre Art et Action (1937)

Louise Lara (1876-1952) fonde en 1912 la société de recherche Art et Liberté. Considérée comme un « théâtre à côté », par sa position à la fois marginale et complémentaire de la scène officielle, l'association est au nombre des théâtres

³⁴⁹ L'exposition se déroule du 2 décembre au 24 janvier au Palais des Archives Internationales de la Danse dirigé par Rolf de Maré, ancien directeur des Ballets Suédois. L'événement est organisé par Géza Blattner avec l'aide de Marcel Temporal et du marionnettiste Jacques Chesnais.

³⁵⁰ Lors de l'événement, Alexandra Exter expose ses marionnettes, et l'on retrouve aussi les réalisations du Théâtre Art et Action. Il semble d'ailleurs probable que ce soit à cet instant précis que la troupe prenne pour l'une des premières fois connaissance du travail de Marie Vassilieff.

³⁵¹ Nous nous référons ici à l'usage de bandes de couleurs vives diagonales, de la géométrisation des formes et d'une typographie particulière. Marie Vassilieff acquiert aussi une renommée pour les peintures murales qu'elle a effectuées en 1927 pour la décoration des piliers du café La Coupole.

expérimentaux de cette époque, et présente des créations originales ainsi que des lectures de poésie en dehors du répertoire classique. Fondé en 1919 et dirigé par Édouard Autant (1872-1964) et Lara³⁵², le Théâtre Art et Action découle de cette formation, et construit ses principes sur une formule laboratoire³⁵³. On y privilégie le processus de création plutôt que les dimensions esthétique et spectaculaire de la représentation, faisant avant tout primer un désir de nouveauté et de modernité. Selon l'historien du théâtre Michel Corvin, les différents acteurs et auteurs engagés dans cette démarche se doivent de repousser constamment les limites de la création pour éviter de tomber dans le piège de la « formule gagnante ».

De surcroît l'exigence de nouveauté et de modernité – au sens baudelairien – que ce « théâtre de chambre » inscrivait dans ses statuts, allait entraîner une découverte de bien plus grande importance, celle du théâtre lui-même : il n'est pas seulement le lieu indifférent où s'affrontent les mots et les êtres, mais le creuset d'où les éléments qui s'y fondent ne peuvent sortir tels qu'ils y sont entrés.³⁵⁴

L'expérimentation est par conséquent un élément moteur du Théâtre Art et Action, dans une affirmation du théâtre en tant que processus. Enfin, ses créations concernent le vaste spectre de l'art vivant et de l'art performatif : danse, performance, chœur chanté, opéra, théâtre de marionnettes, drame et autre hybridation.

³⁵² Louise Lara est actrice de formation alors qu'Édouard Autant possède une formation d'architecte, qui transparaît d'ailleurs dans sa vision du théâtre. Il imagine les espaces scéniques en tant que tout architectural dont la configuration libre doit s'adapter au jeu des acteurs et à la symbolique de la pièce.

³⁵³ Le Théâtre Art et Action poursuit ses activités jusqu'en 1933, puis se produit sporadiquement en d'autres occasions spéciales.

³⁵⁴ Michel Corvin (1976) *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, le laboratoire Art et Action*, Lausanne : L'Âge d'Homme La Cité, Coll. Théâtre Années Vingt, p. 11.

3.3.1 Un héritage symboliste

L'association côtoie par ailleurs le cercle symboliste et son comité fondateur est même formé majoritairement de poètes symbolistes, dont Alexandre Mercereau, correspondant français de la revue symboliste moscovite *La Toison d'Or*, tel que mentionné au second chapitre. Les recherches du laboratoire semblent également imprégnées de principes symbolistes tels que la correspondance des arts dans le drame, d'abord avancé par Richard Wagner, puis repris par l'ensemble de ces artistes symbolistes. Ce concept constitue un *leitmotiv* créatif des œuvres issues du laboratoire Art et Action. Cependant, si les symbolistes demeurent fidèles au début du XX^e à l'union des trois arts frères de la *gesamkunstwerk* wagnérienne³⁵⁵, Autant et Lara envisagent la notion d'abord comme une « pénétration des idées de l'Art moderne » dont le motif premier serait « l'éducation de[s] sens »³⁵⁶. En effet, les fondateurs d'Art et Action, comme beaucoup d'artistes de l'avant-garde, sont captivés par les notions de simultanéité³⁵⁷ et de synesthésie³⁵⁸. Par conséquent, de

³⁵⁵ Chez Wagner, la *gesamkunstwerk* est produite grâce à l'union de la musique, la poésie et la mimique. Voir Richard Wagner, *op. cit.*, p. 172.

³⁵⁶ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 213.

³⁵⁷ Concernant cette notion, le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) publie en 1922 un ouvrage intitulé *Durée et simultanéité : À propos de la théorie d'Einstein*, dans lequel il confronte les notions d'espace et de temps. Dès lors, le livre stimule les esprits des créateurs en ouvrant l'espace de la création à celle de la réception du spectateur.

³⁵⁸ Le terme est défini comme suit dans *Le Petit Robert*: « Perception simultanée. Trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel. » Voir Synesthésie *Le Petit Robert*, 2004, p. 2544. Par conséquent, cet entremêlement des sens fait en sorte que certaines personnes arrivent à entendre des couleurs et voir des sons. Les avant-gardes se sont grandement intéressées à ce phénomène dans leur production artistique. L'historien Grey Read affirme au sujet de cette fascination du Théâtre Art et Action pour la synesthésie : « *Art et action considered synaesthesia a logical artistic evolution of simultaneity, a means to touch a deeper level of consciousness, where perception was unified* ». Grey Read (2014) *Hearing the Voices of the Universe*:

nombreuses œuvres du laboratoire exploitent sur scène la correspondance entre les différents sens.

3.3.2 Le costume comme dispositif : Le spectacle *Voyelles*

Marie Vassilieff, proche des cercles parisiens du théâtre expérimental français à la fin des années vingt, est mandatée par le laboratoire d'Autant et de Lara afin de concevoir les costumes d'une adaptation du sonnet *Voyelles*, un extrait d'*Une saison en enfer*...d'Arthur Rimbaud (écrit entre 1871-1872). Cette pièce est présentée au Théâtre d'Essai de Pierre Sonrel lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1937. Rimbaud qui, à son époque, tente d'interpeller la sensibilité décuplée du lecteur, a lui-même imaginé un système de correspondances entre les voyelles, les sons de divers instruments de musique, et les couleurs³⁵⁹. Le laboratoire fait sienne cette idée et s'approprie le texte de Rimbaud, un poète désormais considéré comme précurseur du symbolisme. De plus, loin de garder la partition telle qu'elle, la troupe ajoute une valeur scientifique aux symboles préalablement déterminés par l'écrivain en élaborant son propre métalangage créatif basé sur le nombre de vibrations émis lors de l'énonciation de chacune des voyelles, auxquelles on associe une couleur³⁶⁰ et un instrument qui ont des vibrations chromatiques et sonores similaires³⁶¹. Le laboratoire

Choral Theatre *Modern Architecture in Theatre: The Experiments of Art et Action*, New York: Éditions Palgrave-Pivot, p. 35.

³⁵⁹ Arthur Rimbaud (1854-1891) fait paraître ce poème vers 1872, alors qu'il est influencé par la synesthésie de Charles Baudelaire (1821-1867).

³⁶⁰ Michel Corvin ajoute au sujet de ces réseaux d'équivalence : « Les correspondances colorées furent proposées d'après les mensurations des vibrations sonores établies par le radiologue Horace Hurm : les couleurs se répartissent par analogie avec les vibrations sonores (l'octave lumineuse va du jaune, qui produit 550 trillons de vibrations, le vert = 600, bleu = 650, indigo = 700, violet = 750) ». Michel Corvin, *op. cit.*, p. 214.

³⁶¹ On se rapporte ici au « principe de l'audition colorée » de R. Ghil. *Ibid.*, p. 213-214. Une reproduction du tableau du programme de la pièce figure en annexe du mémoire (Annexe G, p. 210).

hausse de surcroît le niveau technologique de cette folie simultanéiste en projetant les diagrammes de concordance de manière synchronisée avec les déclamations des actrices. Enfin, la partition sonore relève d'un orchestre intégré à la structure scénique. Ce ballet de concordances simultanées assure par conséquent un tout harmonique et fluide.

Vassilieff ajoute à cet effet d'ensemble par la création de costumes inusités. Il s'agit de cinq conceptions identiques, portées par chacune des actrices, qui apparaissent tour à tour sur une scène à paliers multiples. Ces costumes se présentent comme un dispositif architectural de forme pyramidale qui confère une rigidité à la construction. Le matériau utilisé pour la structure de ces costumes demeure toutefois inconnu. Il est possible que Vassilieff ait utilisé des tiges de fer, puisqu'elle s'en sert aussi pour d'autres sculptures qu'elle produit à la même période. Le tout est recouvert d'un matériau inventé depuis peu, le rhodoïd³⁶². La matière est en soi idéale pour la réalisation de vêtements de scène, puisque sa transparence permet d'effectuer des projections à la fois sur et à travers elle, qu'il s'agisse de jeux d'ombres ou de lumières. Le costume est d'ailleurs muni d'un système d'éclairage interne, diffusant depuis l'intérieur de sa structure les couleurs correspondantes à chacune des voyelles. Les actrices prononcent le texte de Rimbaud à partir de socles sur lesquels leur robe pyramidale semble fixée. La création de Vassilieff contribue ainsi à transformer les corps des acteurs en de véritables mannequins multifonctionnels, inscrivant par le fait même cette production en continuité avec ses recherches artistiques basées sur l'effigie, la marionnette et la poupée. Tout comme les costumes conçus par Oskar Schlemmer pour le *Ballet Triadique* (1924) au Bauhaus, ces conceptions pyramidales imposantes ont pour fonction de « marionnettiser » l'acteur et de mécaniser sa gestuelle. Ainsi, l'action en scène de *Voyelles* est marquée par l'unité des moyens

³⁶² Le matériau fut breveté en 1936. Il s'agit d'une « matière plastique à base d'acétate de cellulose, transparente et incombustible. » Rodoïd *Petit Robert*, ed. 2004, p. 2301. Voir reproductions en annexe (Annexe G, p. 208-209.)

technologiques déployés, visant à faire du spectacle le lieu d'une réception multi-sensorielle. Les conceptions de Vassilieff sont de nouveau saluées par la presse, qui atteste une fois de plus de l'esprit d'inventivité et des habiletés manuelles de l'artiste. Comme pour la plupart des créations du Théâtre laboratoire Art et Action, le spectacle lui-même suscite des commentaires mitigés, mais les critiques contemporains reconnaissent néanmoins l'apport esthétique des costumes de Vassilieff³⁶³.

3.4 Retour à l'ordre et fin des expérimentations

Cette collaboration fut la dernière d'une suite d'expérimentations au théâtre pour Marie Vassilieff. Comme beaucoup de ses collègues artistes en Europe, Vassilieff souffre des conséquences de la crise économique de 1929, qui éloigne les collectionneurs américains de la capitale française et crée un climat défavorable au marché de l'art. Ce dernier projet avec le Théâtre Art et Action marque donc le début d'une période de repli artistique pour l'artiste. Il s'agit d'ailleurs d'un mouvement généralisé dans le milieu de l'art à cette période d'avant-guerre. Le visage de l'art change et est marqué par un retour au réalisme.

³⁶³ Dans le *Paris-Soir* du dimanche 10 octobre 1937, on peut lire une excellente critique de Pierre Audiat : « L'expérience la plus réussie est la réalisation visuelle et auditive du sonnet des *Voyelles*; elle ne prouve pas qu'I soit rouge, ou qu'A soit noir, mais elle établit des correspondances qu'avant Rimbaud [et] Baudelaire avai[en]t senties ». Le critique Paul Chauveau semble pour sa part moins convaincu de l'efficacité de l'entreprise expérimentale : « de "L'alchimie du verbe" cinq jeunes personnes aux couleurs rimbaldiennes, posées derrière des effigies de robes, fort réussies d'ailleurs, par Marie Vassilieff, et soutenues chacune par la note unique d'un instrument au timbre de vibrations analogues, ont arbitrairement psalmodié le texte fameux ». Pierre Audiat (10 octobre 1937) *Paris-Soir* cité dans Michel Corvin, *op. cit.*, p. 216. Paul Chauveau (13 octobre 1937) *Le Jour* cité dans *Ibid.*, p. 216.

Cette tendance, aussi nommée « Le retour à l'ordre³⁶⁴ », est caractéristique des tensions sociales et politiques en cours³⁶⁵. En 1938, Vassilieff se retire d'ailleurs de la vie mondaine parisienne. Elle se réfugie dans la propriété d'une amie à Cagnes-sur-Mer, en banlieue parisienne, et ce, pour toute la durée de la Seconde Guerre. Pendant ces années, l'artiste continue de créer de nouvelles poupées, mais sa création se situe davantage dans un créneau pictural. Elle reprend donc les pinceaux afin de réaliser plusieurs tableaux floraux, des portraits et des vierges. Ce sont là des thèmes conventionnels et classiques, ceux qui attirent l'attention des collectionneurs avant et pendant la guerre³⁶⁶. Didier Cottoni s'impose comme l'un de ces collectionneurs et amateurs d'art académique. Ce riche industriel s'intéresse à l'œuvre de Vassilieff et devient son mécène à partir de 1946. Cottoni l'incite alors à s'établir à nouveau à Paris en lui offrant un nouvel atelier, où elle travaillera jusqu'en 1953³⁶⁷. Vassilieff

³⁶⁴ L'expression « retour à l'ordre » désigne, selon Federico Poletti, « une volonté diffuse de revenir à la figuration en peinture, expression d'une exigence de concret, de reconstruction et de rationalisation ». Federico Poletti (dir.) (2006), *Le réalisme en Europe L'Art au XX^e siècle : 1. Les Avant-gardes*, Paris : Éditions Hazan, Coll. Guide des Arts, p. 137. Sur le sujet voir Karl Gunnar Pontus Hultén (dir.) (1980), *Les Réalismes 1919-1939*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981 et Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 mai – 30 juin 1981), Paris : Centre Georges Pompidou.

³⁶⁵ Il faut ici noter qu'un phénomène équivalent s'est également produit dans le domaine des arts suite au chaos entraîné par la Première Guerre et le retour en masse des soldats mutilés au sortir des tranchées.

³⁶⁶ Ce retour au réalisme s'explique par l'atmosphère politique incertaine de la fin des années 1930, marquée par la montée en force de plusieurs régimes autoritaires. La Russie voit l'arrivée de Staline à la tête de l'URSS en 1929, l'Allemagne l'accession au pouvoir en 1933 du parti nazi d'Adolph Hitler (1889-1945), et son alliance en 1936 avec le parti socialiste fasciste dirigé en Italie par Benito Mussolini (1883-1945), puis l'Espagne, la dictature de Francisco Franco (1892-1975), devenu chef d'État et du gouvernement en 1938.

³⁶⁷ La collection de Didier Cottoni et celle du Docteur Raoul Germain ont été mises aux enchères à Paris en 1970. La collection de Claude Bernès regroupe des œuvres provenant du lot du Docteur Germain, du fils de Vassilieff (Pierre Vassilieff), ainsi que quelques pièces provenant de la collection Cottoni. Bernès est aujourd'hui un important collectionneur de l'œuvre de Marie Vassilieff.

termine ses jours en banlieue parisienne, à la Maison Nationale des Artistes de Nogent-sur-Marne, où elle décède le 14 mai 1957 à l'âge de 74 ans³⁶⁸.

3.5 Conclusion

Ce dernier chapitre a permis de retracer la collaboration de Vassilieff à trois projets développés par des troupes du théâtre d'avant-garde dont les expérimentations s'ancrent dans l'art de l'effigie. Chacun de ces projets est, à sa façon, révélateur de la démarche d'une artiste qui envisage l'art en tant que processus. Ces troupes, leurs projets collectifs, ainsi que leur fortune critique, participent également à leur façon au vaste réseau de Vassilieff³⁶⁹. Ils représentent des personnages et des moments clés, qui ont reconnu le talent de Vassilieff et ont contribué à concrétiser ses objectifs de démocratisation de l'art via ses expérimentations avec la poupée artistique. Dans une perspective historiographique rarement mise de l'avant, l'artiste russe semble indissociable de la production de marionnettes chez les avant-gardes historiques, dont le renouvellement continu des propositions élimine toute catégorisation et analyse genrées du médium. Grâce à ses talents de créatrice multidisciplinaire, Vassilieff a su

³⁶⁸ Longtemps occultée, l'œuvre de Vassilieff a fait l'objet d'expositions rétrospectives à partir de 1958, à la Galerie Jeanne Castel, puis en 1969 et 1970 à la Galerie Hupel. Solange Prim-Goguel, *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁹ Nous nous référons ici aux recherches de Bruno Latour. Le réseau englobe selon lui beaucoup plus que les relations entre les acteurs vivants. En effet, aux « actants » de cette toile s'ajoutent des variables non humaines comme des institutions et les différents contextes où évoluent ces mêmes acteurs. Cet environnement relationnel nommé par l'auteur « le plasma » peut être envisagé comme un vaste tissu dont les relations ont une incidence les unes sur les autres, parfois mesurables ou non *a posteriori*. Néanmoins, ce « plasma » façonne de manière indéniable le cours de l'histoire, ce pourquoi il doit être pris en considération pour une lecture augmentée d'une situation donnée. Voir Bruno Latour (2006), *Paris ville invisible : le plasma*, dans Christine Macel, Daniel Birnbaum, Valérie Guillaume (dir.), Centre Pompidou (2007), *Airs de Paris, 30 ans du Centre Pompidou* [Catalogue d'exposition], p. 260-263. Également du même auteur Bruno Latour (2010) *Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question*, dans Madeleine Akrich (dir.), *Débordements. Mélanges offerts par Michel Callon*, Paris : Les Presses de l'École des Mines, p. 257-268.

faire progresser cet art à la fois populaire et expérimental, tout en contribuant à mettre en valeur son potentiel esthétique. Enfin, la poupée aura été de tout temps pour elle l'objet médiateur³⁷⁰ de cette jonction entre l'art et la vie, si chère aux avant-gardes de l'entre-deux-guerres. Après mûre réflexion, les poupées et les costumes « marionnettisans » de Vassilieff font la jonction entre la révolution du théâtre au début du XX^e siècle et l'intérêt grandissant du public pour le théâtre d'effigie en tant que nouvel espace créatif et social.

³⁷⁰ Nous nous référons à la définition de cette notion posée par Bruno Latour et Antoine Hennion. Ainsi l'« objet-médiateur » est ici envisagé par les auteurs d'un point de vue non hiérarchique comme un élément participant à la construction du social. Selon Latour et Hennion, il s'agit d'outils d'analyse de la construction du social: « Nous partageons le lien social avec les non humains dans un collectif. La société n'est plus ce qui explique, mais ce qu'il convient d'expliquer ». Ainsi, les objets cessent d'être le pendant des sujets sociaux, pour devenir des médiateurs, s'éloignant de leur fonction passive d'écran du social, pour être promu au rôle actif en tant que « producteurs des principes, des moyens et des objets qui constituent un univers scientifique ou un monde de l'art [...] ». Antoine Hennion et Bruno Latour (1993) *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*, *Sociologie de l'art*, 6, p. 7-24.

CONCLUSION

*[...] we shall need to open ourselves to radically different models of understanding the whole of modernist culture. [...] "Inclusive" means understanding that modern art was created by diverse men and women, side by side, in various forms of conversation, rivalry, and difference.*³⁷¹

4.1 Retour sur la question

À la fois objets de fantasme littéraire et formes instigatrices de maintes révolutions dramaturgiques et plastiques, la poupée et la marionnette s'affirment en tant qu'objets de convoitise esthétique chez les avant-gardes historiques. C'est dans ce contexte que Marie Vassilieff puise les origines de ces créatures artistiques dans un folklore culturel et revendique leur position d'œuvre d'art moderne.

Cette analyse approfondie a tenté d'établir le tracé épistémologique d'une réflexion, parfois annoncée comme « radicale », portant sur les possibilités sémantiques et plastiques de l'être artificiel. Le premier chapitre a permis de jeter les bases de l'historiographie de l'effigie à partir des romantiques allemands – Richard Wagner et ses héritiers – ainsi que des symbolistes russes. Par l'appropriation de la notion de *gesamkunstwerk* (œuvre d'art totale), et surtout son rejet du réalisme, les symbolistes procèdent à une rénovation extrême au théâtre au moyen de la « marionnettisation » de l'acteur, puis ensuite, par son évacuation.

Ce culte machiniste – aussi partagé par l'homme de théâtre Edward Gordon Craig, qui incarne une pensée fonctionnaliste en plein essor – acquiert au début du XX^e

³⁷¹Griselda Pollock (2010) *The Missing Future: MoMA and Modern Women*, dans Cornelia H. Butler, Alexandra Schwart (dir.), *Modern Women, Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, p. 51.

siècle beaucoup plus qu'une valeur symbolique chez les avant-gardes historiques : il devient une prouesse technique s'accordant avec une pensée utopique omniprésente à l'époque. Bien plus que la représentation mimétique de l'homme, la marionnette incarne, au théâtre des avant-gardes de tout acabit, l'objet mettant en scène le perfectionnement du mouvement, des matériaux, et de la dextérité technique de son créateur ou de sa créatrice.

Différentes tangentes se forment par ailleurs dans le champ expérimental de la marionnette de l'avant-garde. La figure répond aussi à des préoccupations qui se situent en dehors du spectaculaire. Les artistes sont influencés par l'implication des arts dans le mouvement pédagogique allemand initié par Friedrich Fröbel et développé plus tard par ses disciples, qui constatent alors la vocation sociale de l'art, qui éveille les esprits et forme les adultes de demain. Cette influence met également en lumière la proximité entretenue par les hommes et les femmes de la période avec les arts appliqués et leur valorisation du « fait main ». Ce retour aux sources de la création semble servir de levier pour le renouvellement de la pratique en introduisant de nouveaux procédés picturaux et de nouvelles formes modernes.

La section initiale du premier chapitre a démontré la richesse polysémique de l'effigie et ses ramifications chez les avant-gardes historiques européennes. D'autres travaux antérieurs à ce mémoire ont déjà exposé l'importance du simulacre et de la marionnette sur la scène théâtrale de l'avant-garde³⁷². La présente recherche a plutôt voulu relier différents angles d'exploitation de l'effigie oscillant entre une vision utopique et dystopique de l'art moderne, en retraçant les sources de l'intérêt porté par les avant-gardes historiques pour l'enfance, un phénomène jusqu'ici relativement peu étudié. Cette étude met également en lumière l'apport de plusieurs femmes qui ont contribué à affirmer le statut artistique de la poupée et de la marionnette. Elles ont en

³⁷² Nous nous référons ici aux sources citées au premier chapitre.

effet exploré des terrains moins fréquentés par leurs homologues masculins, tels que les thèmes de la psychanalyse, de l'autoreprésentation, de l'abstraction gestuelle du pantin et de la performativité de la poupée. Enfin, c'est dans une perspective non hiérarchique que cette vaste mise en contexte retrace l'évolution de l'effigie chez les avant-gardes historiques, en écartant toute classification sexuelle du médium et en misant davantage sur les projets que sur l'identité du créateur ou de la créatrice.

Cette mise en contexte globale du phénomène de l'effigie a deux fonctions principales. Dans un premier temps, elle fait état du vif intérêt suscité par cette thématique au début du XX^e siècle. Elle sert ensuite à introduire la production de poupées/marionnettes de Marie Vassilieff, telle qu'analysée au cours du second chapitre, dans une pensée esthétique contemporaine, avec son bagage d'influences et de courants stylistiques. L'œuvre de Vassilieff se distingue d'abord des expérimentations de l'entre-deux-guerres par le parcours singulier de l'artiste. Entrepreneure, médiatrice créant des ponts entre les organisations intellectuelles et artistiques de Russie et de France, Vassilieff se démarque par l'ampleur de son réseau, ce qui met en évidence le rôle joué auprès des femmes par les organisations d'artistes au début du XX^e siècle³⁷³ et surtout celles créées par des femmes pour des femmes³⁷⁴. Ces collaborations ponctuelles ou répétées ont effectivement eu une influence sur le cours des actions posées par l'artiste, par exemple l'organisation d'événements (comme des bals caritatifs) laissant libre cours à l'imagination des convives. De plus, cet entourage constitue la matière première d'un nouveau médium, la poupée-portrait, qui révolutionnera les genres artistiques au cours des années vingt.

³⁷³ Dans *Femmes Artistes/ Artistes Femmes* Catherine Gonnard et Elizabeth Lebovicci traitent du rôle des regroupements pour les femmes dans la première moitié du XX^e siècle. Selon les auteures, ils auraient contribué à faciliter la séparation avec l'art universel (masculin), et plus tard l'art académique, en créant un sentiment d'appartenance. Voir Catherine Gonnard et Elizabeth Lebovicci (2007), *Réseaux de femmes Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris : Hazan, p. 204-216.

³⁷⁴ L'Académie Vassilieff est d'ailleurs exemplaire en ce sens, puisqu'elle accueillit de nombreuses créatrices qui ont eu une participation active à ses activités.

Ces poupées mettent en effet à profit les styles en vogue, surtout le primitivisme, et prennent l'apparence de figures mondaines aux traits de personnalités connues. Les poupées ne sont pas considérées ici pour leur nature frivole, mais bien pour leur qualité de documents visuels, de la même façon qu'une sculpture ou un monument, deux genres illustres ayant eu tout au long de l'histoire une valeur officielle de représentation et de commémoration. Le mémoire pose donc une équivalence de statut pour la poupée-portrait, malgré sa différence d'échelle avec d'autres médiums. C'est notamment pour cette raison que le second chapitre du mémoire insiste sur l'apport esthétique des poupées de Vassilieff, et sur la minutie d'exécution dont elles témoignent. La dernière section du chapitre atteste enfin de l'importance du mécénat au plan de la circulation des œuvres de l'époque et de leur mise en exposition. Pour Vassilieff, ce sont ces mécènes et collectionneurs d'art (Paul Poiret, Didier Cottoni ou encore Raoul Germain) qui relancent sa production, à un moment où le climat de misère semble l'emporter sur sa persévérance légendaire. Plus particulièrement, le rôle important et l'influence manifeste du couturier Paul Poiret – notamment par la mise sur pied de plusieurs expositions au cours des années vingt – contribuent à élever ces objets décoratifs au rang de la création artistique originale, ce qui amènera un succès critique à Vassilieff et stimulera les commandes pour ses œuvres.

Finalement, ce chapitre fait progresser l'analyse en dressant un portrait global de Vassilieff et de ses poupées, en insistant sur les traces qu'elle a laissées dans l'art français et en montrant son appartenance avec l'avant-garde européenne. Cette section insiste par ailleurs sur le contexte socio-économique de production artistique dans lequel évolue l'artiste, soulignant notamment les conditions difficiles de plusieurs artistes femmes dans la période de l'entre-deux-guerres³⁷⁵. Malgré le

³⁷⁵ Ruth Hemus, auteure de l'ouvrage *Dada's Women* (2009), insiste sur l'importance de remettre la production des femmes artistes en contexte d'après leur environnement distinct. Hemus s'intéresse ainsi aux formes de transgression dans l'art des femmes, dans un contexte donné. La question qu'elle

succès local et international qu'elle a connu durant cette période, Marie Vassilieff ne jouit que d'encore peu de reconnaissance aujourd'hui. La dimension figurative de son art a probablement moins retenu l'attention que les recherches de certains de ses homologues masculins, attirés à la même époque par l'abstraction et une géométrisation des formes.

Le troisième et dernier chapitre s'est intéressé à la suite des travaux de Vassilieff sur l'effigie au tournant des années folles, alors que l'artiste intègre le théâtre laboratoire en créant des personnages et des costumes pour différentes troupes. Au théâtre chrétien de Claude Duboscq ou encore au théâtre de guignols de Geza Blattner, la marionnette est un médium propice à l'expérimentation, montrant l'étendue des talents de conceptrice de l'artiste franco-russe. Au Théâtre Art et Action, Vassilieff fabrique par exemple des habits lumineux de rhodoïd à la hauteur de ses ambitions esthétiques. Ainsi, à travers toutes ces réalisations de registres variés, l'œuvre de l'artiste, et plus précisément, son approche de l'art comme processus, s'inscrivent dans un mouvement de rénovation dramaturgique de l'avant-garde. Les conceptions de Vassilieff, par l'intégration des influences stylistiques et symboliques de l'époque – allant du mysticisme moyenâgeux à la conjugaison des arts du symbolisme, puis aux tendances fonctionnalistes du théâtre constructiviste – témoignent de cette appartenance. Ces collaborations au théâtre de l'avant-garde française semblent ainsi sceller ce qui deviendra la signature de la pratique multidisciplinaire de l'artiste, soit la mise en scène de l'homme, éternelle poupée.

pose a grandement influencé notre approche dans cette étude : « *How gender issues affect cultural production, distribution and reception?* ». Ruth Hemus (2009) *Dada's women*, London: New Haven: Yale University Press, p. 13.

4.2 Retour sur les objectifs

Ce projet de mémoire a tenté de démystifier la création d'effigies chez les avant-gardes historiques, en montrant l'œuvre de Marie Vassilieff comme une figure exemplaire du phénomène. L'artiste a non seulement fabriqué plus d'une centaine de poupées, mais elle a su adapter sa production à différents styles, aux demandes de ses commanditaires, ainsi qu'aux divers projets auxquels elle a collaboré.

Cette mise en contexte de l'effigie chez les avant-gardes présentée dans le premier chapitre, puis la mise en valeur de l'œuvre de Vassilieff au cours du mémoire, vise aussi à déconstruire certains présupposés sexuels liés au genre en histoire de l'art. La fabrication d'effigies n'est plus envisagée ici comme un « passe-temps » féminin, mais bien comme un médium satisfaisant des besoins esthétiques partagés par une grande collectivité d'artistes. Suite à cette analyse, il semble possible d'envisager cette pratique non seulement en tant qu'art, mais aussi en tant qu'héritage culturel³⁷⁶ et visuel. Ces effigies de formes multiples ont façonné leur paysage contemporain et créé des prétextes de rencontre, notamment au théâtre et à la foire de cirque, et sont devenues des supports concrets de préceptes esthétiques. Elles sont en quelque sorte le reflet de la mécanisation progressive de l'homme envisagée au début du XX^e siècle. La marionnette et la poupée comblent ainsi un besoin de divertissement, mais aussi d'autoreprésentation. Enfin, les multiples appropriations dont la poupée et la marionnette font l'objet à travers le temps forment une culture visuelle qui évolue avec la pensée.

³⁷⁶ Cette idée s'accorde avec la conception du jouet de Juan Bordes. Juan Bordes, *op. cit.*, p. 50-51.

4.3 Remise en question

Dans un ouvrage intitulé *Dada's Women*, l'auteure et spécialiste de l'œuvre des femmes dadaïstes Ruth Hemus, soulève la question suivante : « *How to consider women's work not only in relation to men's* ». La relecture de l'effigie chez les avant-gardes historiques proposée ici n'est pas sans failles. Si le but premier de ce mémoire est d'inscrire la production de poupées et de marionnettes de Marie Vassilieff dans un champ d'expérimentations beaucoup plus vaste, et d'éviter ainsi les associations genrées du médium, cette méthode peut parfois s'avérer maladroite. Cette mise en contexte suppose d'emblée une certaine « normalisation » de la fabrication de poupée/marionnette par l'adhésion d'artistes masculins au mouvement. Il importe toutefois de s'interroger sur l'efficacité d'une telle contextualisation des productions, telle que proposée par Griselda Pollock et les représentants des théories sur le genre. Est-il nécessaire de relier le travail des femmes aux terreaux d'expérimentations également partagés par les hommes pour légitimer leur œuvre? Maintes tentatives de réhabilitation du travail des femmes de l'avant-garde – pas toutes fructueuses³⁷⁷ – suggèrent la prudence quant aux conclusions à tirer de « l'intégration à la pièce de femmes artistes³⁷⁸ » à l'histoire de l'art.

³⁷⁷ Nous songeons notamment ici aux critiques émises par les historiennes de l'art Thérèse St-Gelais et Giovanna Zapperi quant à la tentative de réparation proposée par le Centre Pompidou avec l'exposition *Elles@CentrePompidou* (27 mai 2009 à juin 2010). Les auteures ont manifesté leur malaise face à des stratégies de mise en exposition qui, au lieu d'inclure les productions de femmes dans le panorama historique, perpétuent des schèmes d'exclusion. Ainsi les femmes artistes conservent leur statut de « *citoyenne paradoxale* » (Zapperi) illustrées par des sous-catégories telles que « Pionnières », « Réflexives », « Objectives », « Amazones », « Surréelles », « Urbaines », « Industrielles », « Abstraites », « Une Chambre à soi ». Voir Thérèse St-Gelais (printemps-été 2010) *Elles[a]centrepompidou : Une nouvelle histoire? Esse* (69). Récupéré de <http://www.esse.ca/fr/elles-centrepompidou-une-nouvelle-histoire>. Puis également Giovanna Zapperi (24 mars 2010) *Neutraliser le genre ? La Revue Internationale des Livres et des Idées*. Récupéré de <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=512>

³⁷⁸ Thérèse St-Gelais, *op. cit.*

Un constat s'impose toutefois : les méthodes d'études ainsi que les cadres d'analyse de l'art des femmes de l'avant-garde historique doivent être révisés. Au lieu de comparer leur œuvre à celle de leurs collègues masculins, ou encore, de s'attarder à des détails biographiques, il serait sans doute plus propice de souligner leur apport au champ de la discipline. Trop souvent la part des femmes à l'histoire de l'art moderne semble plutôt reléguée à celle de mouvements et contre-mouvements dont la ferveur politique teinte les actions et les principes des manifestes³⁷⁹.

On ignore ainsi le développement d'une pratique artistique interdisciplinaire moderne développée d'abord par les femmes. Il s'agit là d'un apport majeur à l'art du XX^e siècle, notamment par l'investissement de formes d'art situées en dehors des médiums historiquement codés. Ces artistes ont librement abordé plusieurs disciplines telles que la danse, la performance et l'art action, le théâtre, les arts appliqués et le textile. Les travaux qui ont découlé de ces appropriations uniques ou juxtaposées pourraient être perçus aujourd'hui comme des actes de résistance de la part des femmes par rapport aux canons masculins. Cette interprétation mériterait d'ailleurs d'être nuancée en regard du contexte de production.

Tel que mentionné au premier chapitre, un regain d'intérêt pour les arts folkloriques s'impose chez les avant-gardes historiques, qui puisent leur inspiration créatrice à la source des pratiques traditionnelles locales ou étrangères. Cet élan anticonformiste, tendant vers les arts décoratifs et les arts appliqués, mérite d'être considéré comme

³⁷⁹ Par exemple le graphique conçu par Alfred Barr dans le cadre de l'exposition *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936). Nous nous référons ici à l'approche d'auteurs défendant une position postmoderniste. Voir Jean-François Lyotard (1982) *Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne*. Voir également Bruno Latour (1991), *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. La vision de ces auteurs à propos des modernes est caractérisée par un constat d'échec des utopies et de leur pensée progressiste, réduisant leur apport à une suite de mouvements et de contre-mouvements se répondant au moyen de manifestes.

une façon, inégalée diront certains³⁸⁰, de conjuguer l'art et la vie, et de procéder à sa dissémination dans le quotidien. Les femmes artistes de l'avant-garde ont peut-être été ainsi à l'origine de l'art furtif³⁸¹, en y ayant recours de manière très libre, voire inconsciente. Il apparaît ainsi primordial d'intégrer de nouveaux outils théoriques pour une véritable relecture des avant-gardes historiques.

4.4 Nouveaux regards et ouverture du champ de la discipline

En conclusion, il semble important de s'interroger sur les méthodes pédagogiques reproduites par nos institutions. Griselda Pollock remet d'ailleurs en question l'emploi répété d'un découpage historique par mouvements artistiques, ou encore l'utilisation d'une chronologie linéaire³⁸². Selon elle, il serait plus pertinent pour le développement de la recherche de cibler un moment historique particulier où coexistent une pluralité de cultures et de sensibilités. Elle prône ainsi un schéma temporel antihierarchique, en forme d'« ellipse », privilégiant une multiplicité de points de vue et une dé-hiérarchisation des médiums.

Dans un autre ordre d'idées, le professeur de littérature Guillaume Bridet et l'historienne de l'art Anne Tomiche dans *Genres et Avant-Gardes* (2012) ont observé

³⁸⁰ C'est du moins l'avis des auteurs Jean-Claude et Valentine Marcadé dans leur livre *L'avant-garde au féminin : Moscou-Saint-Petersbourg- Paris 1907-1930*, *op. cit.*

³⁸¹ L'historien de l'art Patrice Loubier définit l'art furtif comme « [...] une des manifestations d'un désir de réel chez l'artiste contemporain ». Cette pratique est reliée au détournement et au déplacement en plus de comporter une dimension anonyme. Voir sur le sujet Patrice Loubier (2002), « Un art à fleur de réel: considérations sur l'action furtive », *Inter: Art actuel*, 81, p. 14. Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.) (2001), *Les Commensaux : quand l'art se fait circonstances = When Art becomes Circumstance*, Montréal : Québec : Centre des arts actuels SKOL.

³⁸² Nous n'avons qu'à penser aux tableaux chronologiques présentés dans le cadre d'expositions proposées par les institutions muséales, ou encore ceux reproduits dans les ouvrages monographiques portant sur une époque ou un artiste particuliers. Cette stratégie semble vouloir démontrer le caractère héroïque du personnage présenté. Griselda Pollock (2010), *op. cit.*, p. 51.

trois stratégies utilisées par les femmes de l'avant-garde historique pour se dissocier de corpus jugés comme appartenant au domaine masculin. Il s'agit d'abord de l'appropriation et de la réhabilitation de techniques et de matériaux sous-estimés, et associés au féminin et, par conséquent, au domestique. La seconde est un travail d'hybridation consistant en une juxtaposition de plusieurs genres (des médiums et des sexes) au sein d'une même œuvre, associée par Tomiche et Bridet à une revendication « androgyne » de la création. Cette stratégie remet selon eux en question la prégnance du binarisme dans le classement des travaux³⁸³. La troisième stratégie est ce qu'ils appellent le « *queering* », soit l'inscription d'une « homo-érotisation » et d'une défamiliarisation des genres sexuels afin de montrer leurs statuts construits³⁸⁴. Ces pistes de lecture nous semblent prometteuses pour un renouvellement des approches en histoire de l'art ainsi qu'une réelle inclusion du travail des femmes en art. Elles permettront d'ouvrir la discipline à des œuvres inédites et favoriseront l'adoption de perspectives novatrices pour l'analyse de réalisations déjà reconnues.

³⁸³ Nous pouvons ici songer aux séparations entre Arts majeurs/Arts mineurs, Art public/Art domestique, Beaux-Arts/Arts décoratifs, Arts masculins/Arts féminins, et ainsi de suite.

³⁸⁴ Voir Guillaume Bridet et Anne Tomiche, *op. cit.*, p. 15-16.

ANNEXES

ANNEXE A- REPÈRES CHRONOLOGIQUES

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1884- Naissance de Marie Vassilieff (Maria Ivanovna Vasilieva) le 12 février à Smolensk (Russie).

1902- Vassilieff étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg et reçoit une bourse d'étude de la tsarine afin d'entreprendre des études à Paris.

1905- Premier séjour à Paris.

1907- Second séjour parisien. Vassilieff fait la rencontre de Matisse, qui deviendra son maître. Correspondance avec la revue *La Toison d'Or* (Moscou).

1909- Expose pour la première fois au Salon d'Automne à Paris

1910- Expose pour la première fois au Salon des Indépendants de Paris. Vassilieff fonde avec d'autres artistes russes l'Académie Russe.

1912- Fondation de l'Académie Vassilieff au 21 avenue du Maine, dans le quartier Montparnasse.

1914- Vassilieff s'engage comme ambulancière dans l'armée française.

1915- Ouverture d'une cantine dans les ateliers de l'artiste. Participation à la dernière exposition futuriste *0.10* (à Saint-Pétersbourg). Vassilieff agit comme gouvernante pour des enfants en Russie et fabrique une première poupée.

1918- Emprisonnement au Camp de Meulun (Fontainebleau) à la suite du traité de Brest-Litvostk. Vassilieff est accusée de bolchévisme.

1919- Retour à son atelier avenue du Maine. Elle présente pour la première fois une poupée au Salon d'Automne de Paris.

1920- Paul Poiret diffuse la production de poupées artistiques de Vassilieff en tant que mécène. Début d'une collaboration de l'artiste avec les Ballets Suédois à Paris (1920-1925).

1921- Expose pour la première fois ses poupées artistiques au Salon des Indépendants.

1923- Exposition aux Ateliers Martine (Maison de couture Paul Poiret).

1924- Nouvel atelier situé au 37 rue Froideveaux.

1925- Expose des meubles anthropomorphiques lors de l'Exposition des Arts décoratifs et Industriels par l'entremise de Paul Poiret.

1926- Exposition solo aux Ateliers Chez Rolande (Maison de couture Paul Poiret).

1927- Peintures réalisées pour décorer les piliers du café La Coupole. Exposition solo aux Beaux-Art Gallery de Londres. Début d'une collaboration avec le théâtre chrétien d'Onesse, le Théâtre du Bourdon de Claude Duboscq (1927-1928).

1929- Vassilieff conçoit des marionnettes pour le Théâtre Arc-en-Ciel de Geza Blattner à Paris (1929-1931).

1934- L'artiste aménage son nouvel atelier en musée, situé au 54 avenue du Maine, pour y exposer de ses propres œuvres.

1937- Collaboration de Vassilieff avec le Théâtre Art et Action et conception de costumes lumineux pour l'adaptation du sonnet *Voyelles* d'Arthur Rimbaud. Création des panneaux pour la Gare Montparnasse *L'Été-L'État*.

1938- Vassilieff quitte Paris et s'installe à Cagnes-sur-Mer jusqu'en 1945.

1946- Retour à Paris. Vassilieff travaille pour son récent mécène, Didier Cottoni, et s'installe dans un nouvel atelier, situé au 6 rue Martel.

1949- Vassilieff emménage chez son fils et participe à des expositions de groupe.

1953- L'artiste réside à la Maison des Artistes de Nogent-sur-Marne et ce, jusqu'à sa mort.

1957- Marie Vassilieff décède, âgée de 74 ans.

ANNEXE B- POUPÉES DIVERSES



Marie Vassilieff, *Poupée pour les Ballets Suédois* (1927), Carton, textile, Rhodoïd, 85 cm (hauteur). Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *sans titre* (Poupée nue), vers 1920, fil de soie, fil de laine et étoffe, 15 x 35 cm. Photo : Julie Richard. Musée du Montparnasse, Paris. Don de Madame Roblés (avril 2008).



Marie Vassilieff, *L'Étudiante* (Poupée à la jupe plissée), vers 1920, peau, fil de soie, perles, étoffe, 15 x 35 cm. Photos : Julie Richard. Musée du Montparnasse, Paris. Don de Madame Roblés (novembre 2007).



Marie Vassilieff, *La Danseuse* (Poupée à la robe de dentelle), vers 1920, peau, fil de soie, perles, étoffe, 15 x 35 cm. Photos : Julie Richard. Musée du Montparnasse, Paris. Don de Madame Roblés (novembre 2007).



Marie Vassilieff, *Poupée en Étoffe. Arlequin* (Parfum de Rosine), 1925, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *sans titre* (Poupée pour La Coupole), vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Poupée-portrait en forme de chaussure*, 1925, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, *Mon Trésor*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Pierrot*, vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *sans titre* (Personnages costumés), vers 1920, tirage sur papier argentique, dimensions inconnues. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.

ANNEXE C- POUPÉES-PORTRAITS DE STYLE PRIMITIVISTE



Marie Vassilieff, *Autoportrait*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Autoportrait* (Tête), vers 1920, Poils, billes de verre, peinture et peau de chavreau, 18 x 18 x 12 cm. Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Portrait de Paul Poiret*, vers 1922, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



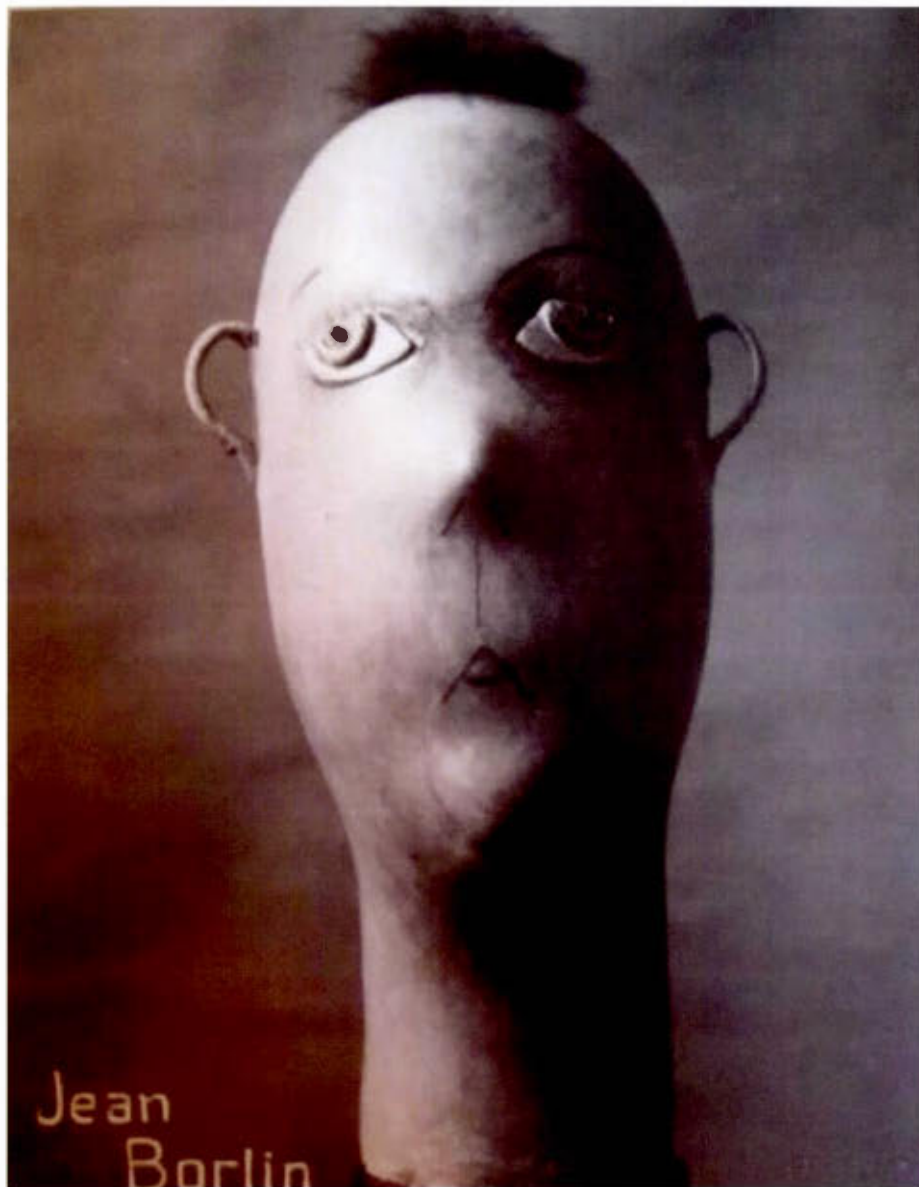
Marie Vassilieff, *Portrait de Paul Poiret* (Portrait avec buste de couture), vers 1922, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Portrait de Paul Poiret*, vers 1922, tirage argentique, 17 x 22 cm..
Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



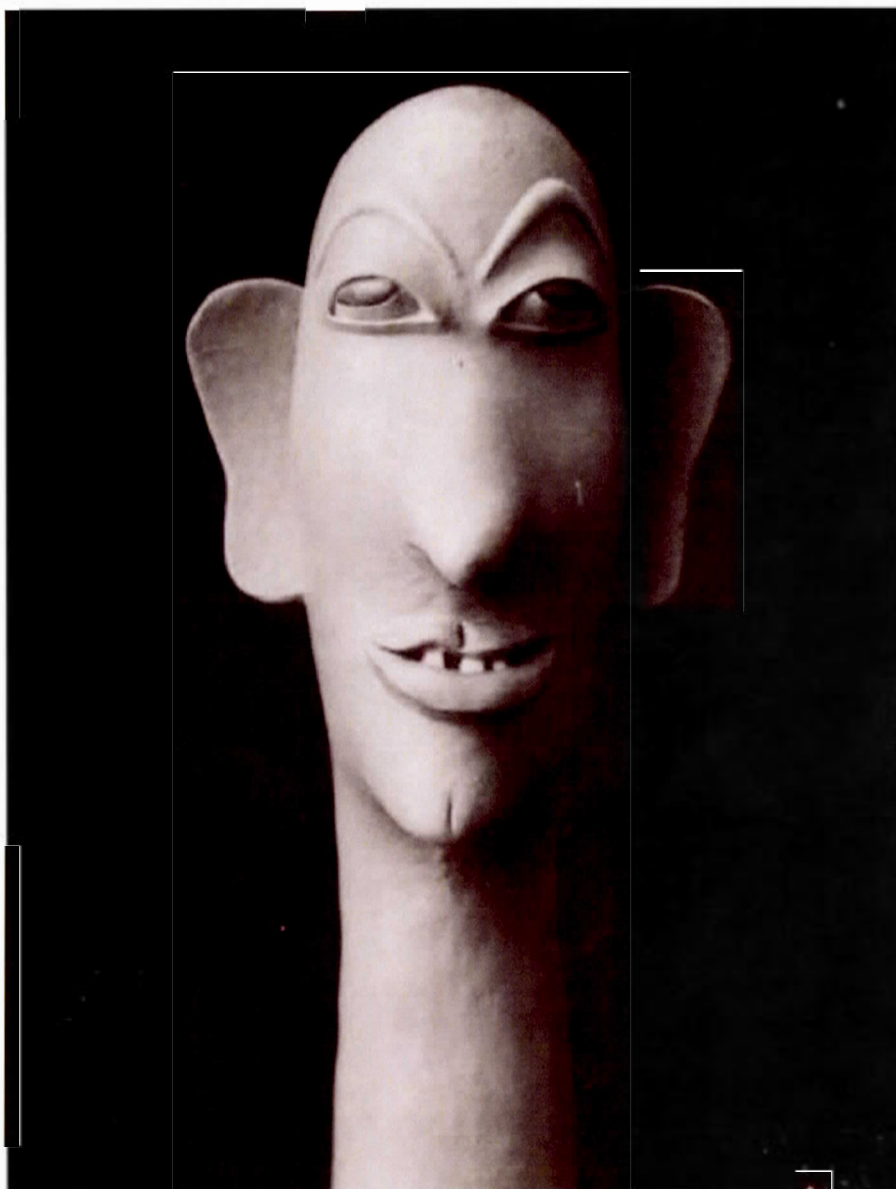
Marie Vassilieff, *Rolf de Maré*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès Paris.



Marie Vassiliev, *Jean Borlin*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo.
Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Ralf Barton*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo.
Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Blaise Cendrars*, 1923, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Paysanne*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo.
Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Trotzy* (Trotsky), vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues.
Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Portrait d'un Égyptien KH. Nezam El. Moulk*, vers 1922, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Charlotta Montcay de Montaray*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Jenu*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.

ANNEXE D- POUPÉES-PORTRAITS DE STYLE NATURALISTE



Marie Vassilieff, Poupée de Lipnitzky, date inconnue, Cuir, fils de fer torsadé, peinture, 44 x 18 x 12 cm. Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Matisse et Picasso*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Toti*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo.
Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, *Mme Duranty*, vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues.
Photo : Marc Vaux. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Jean Guérin*, vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues.
Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, *Alfred Flechtheim*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Brunswick*, vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Jeanne Duc* (modiste), vers 1922, tirage argentique, 17 x 22 cm Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Danseuse américaine* (d'après les traits d'Isadora Duncan), vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Maginot ministre et officier*, vers 1920-1930, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *sans titre* (Robe masque), vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Mlle Lane*, vers 1925, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Les Ambassadeurs américains M. et Mme Bullit* (ou Buliter), vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassileff, *L'Anglais Excham*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm
Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Alex Dianou*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, *Jean Cocteau & Dianou*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm.
Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *sans titre*, vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues, Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *André Salmon et sa femme*, vers 1920, peau d'agneau bourrée, billes de verre noires, coton marron et laine. Chaussures en tissu enduit et peint. 46 cm (hauteur A. Salmon) et 52 cm (hauteur femme). Photo : Laurent Sully. Poupée et Jouets de Josselin. Collection Rohan. Château de Josselin (France).

ANNEXE E- LE THÉÂTRE DU BOURDON (1927-1928)



Marie Vassilieff et Marcel Fouga (dates inconnues), *Sainte Thérèse de l'enfant Jésus et L'Enfant du Roi* (Pièce *Le Château du Roi*), vers 1928, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



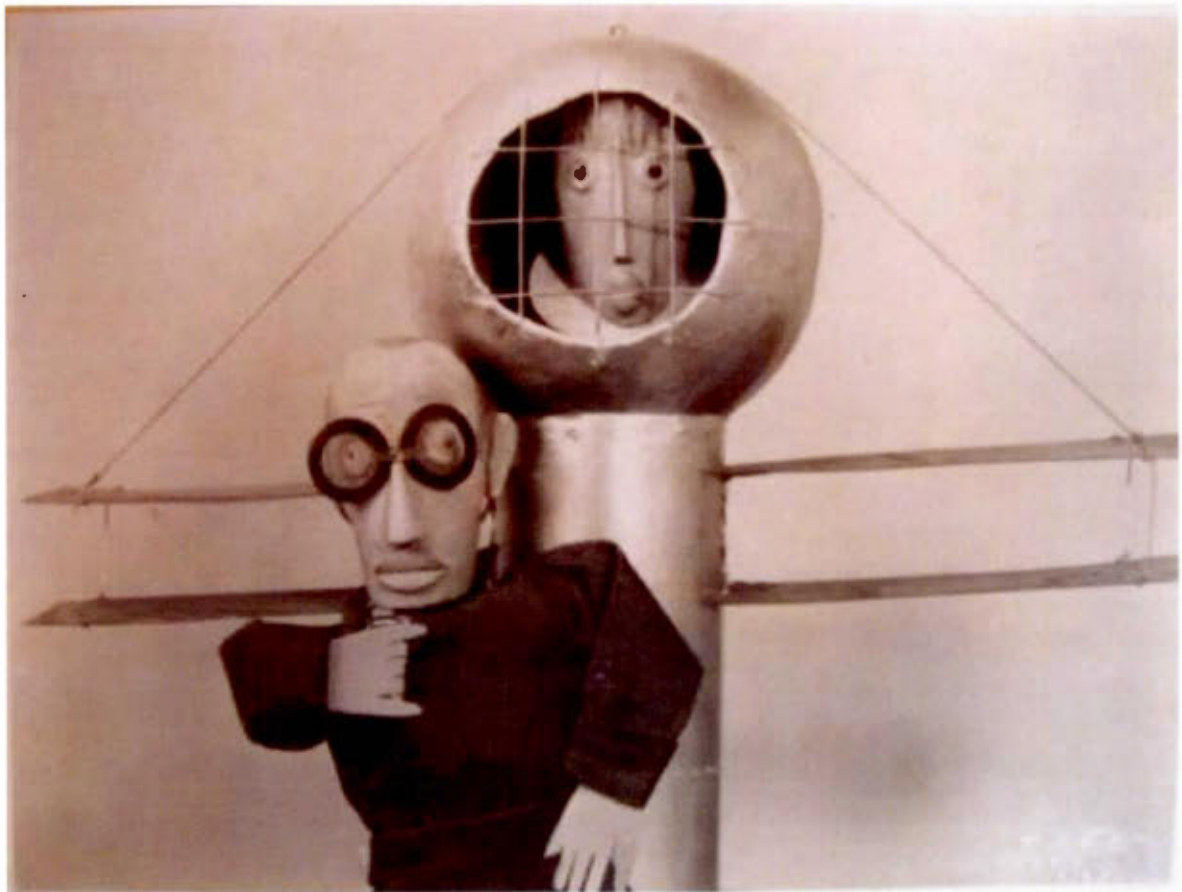
Marie Vassilieff et Marcel Fouga, *L'Âne et L'Enfant du Roi* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *L'Ange* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, tirage argentique, 22.2 x 17 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Le Roi* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff et Marcel Fougas (date inconnues), *L'Architecte et L'Enfant du Roi* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, tirage argentique, 22.2 x 17 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



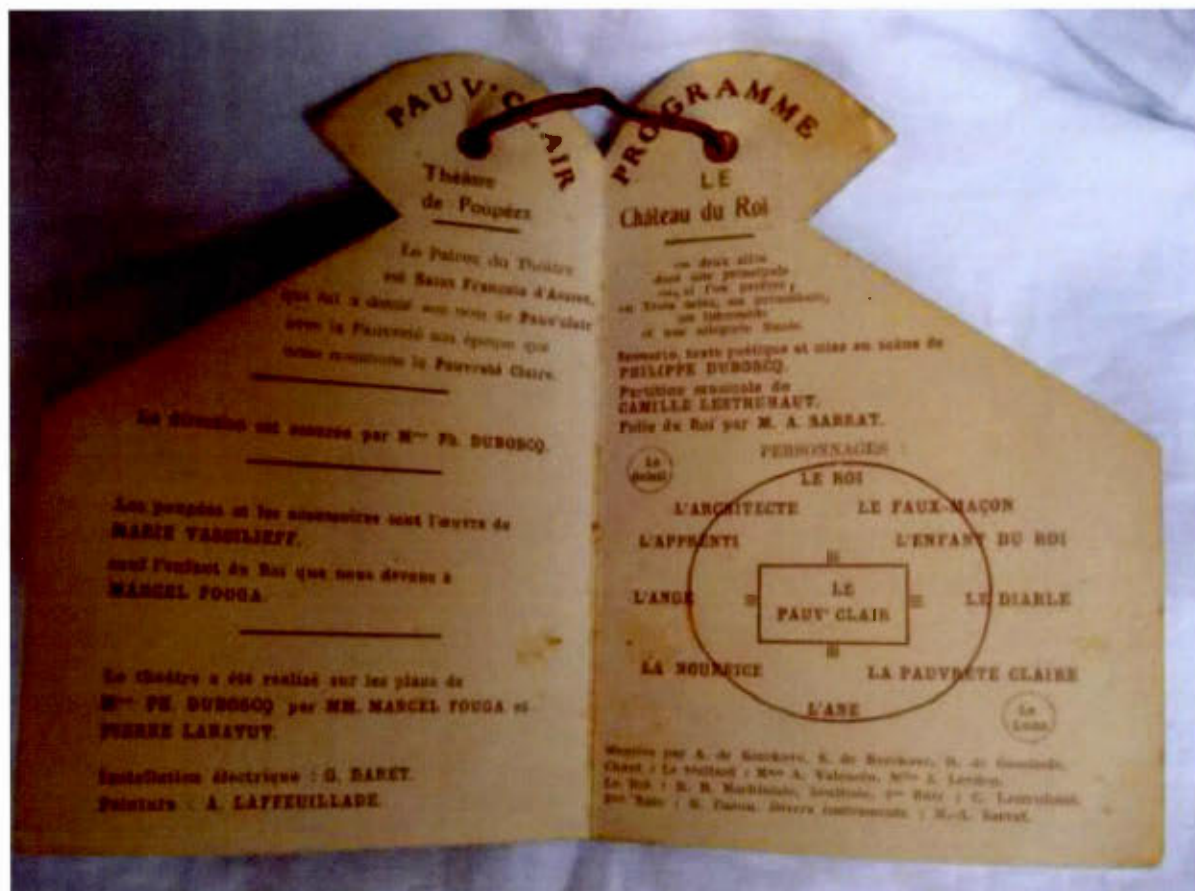
Marie Vassilieff, *sans titre* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *La Vierge Noire* (*Pièce Avant-Pendant-Après*), 1928, tirage argentique, 17 x 22.2 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *La Pauvreté Claire* (Pièce *Le Château du Roi*), 1928, jute, peinture, papier mâché, carton, 44 x 66 x 17 cm. Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Anonyme, Programme Théâtre Pauv'Clair, vers 1927-1928, Impression sur carton découpé. Photo : Julie Richard. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, Panneaux pour le Théâtre de la Pauv'Clair, 1927, tirage argentique, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



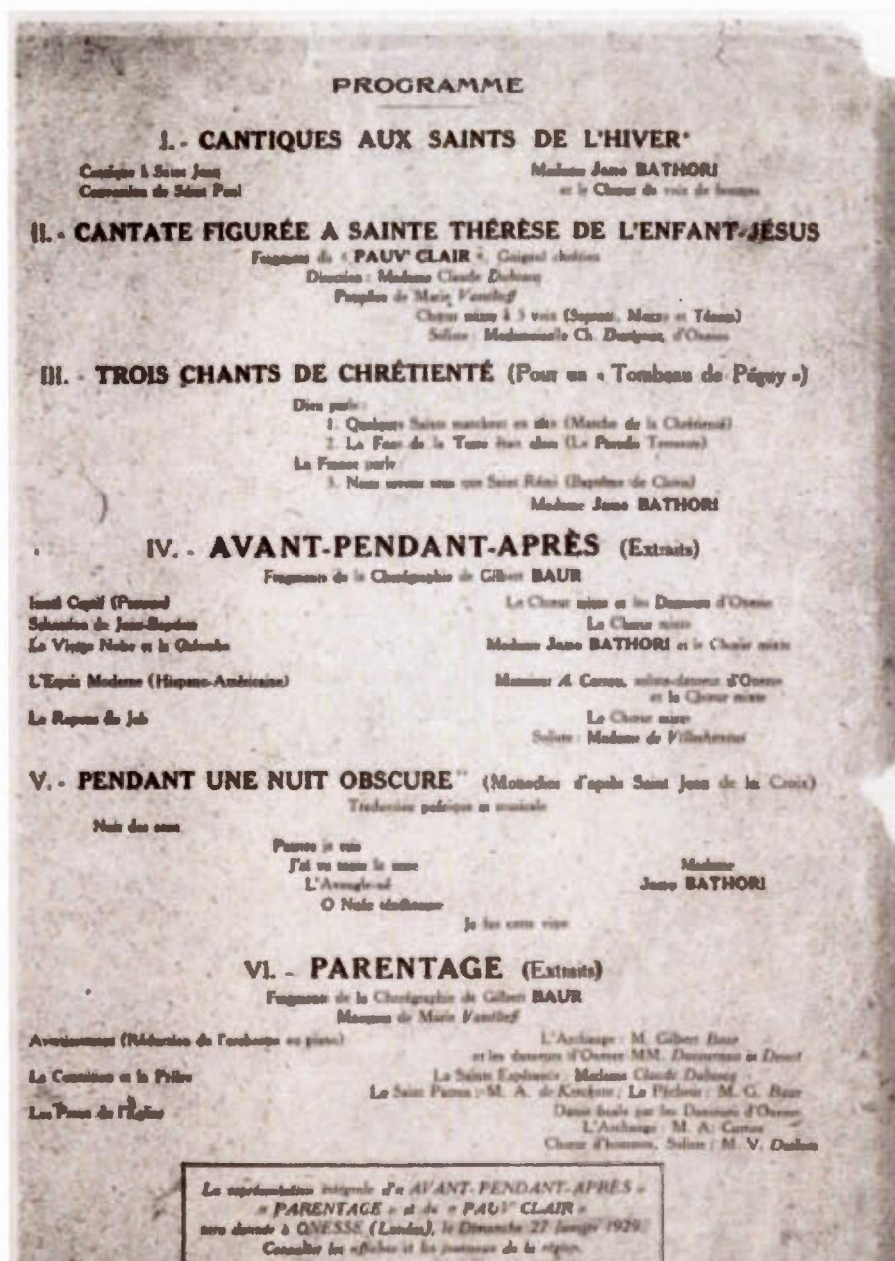
Troupe de la Pauv'Clair avec le castelet, vers 1928, matériaux et dimensions inconnus.
Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Extrait de la pièce *Parentage* pour le Théâtre du Bourdon, vers 1929-1931, dimensions inconnues. Photo : Anonyme (signature présente illisible). Collection Claude Bernès, Paris.



Extrait de la pièce *Parentage* pour le Théâtre du Bourdon, vers 1929-1931, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Programme Théâtre d'Onesse, 1929. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

ANNEXE F- LE THÉÂTRE ARC-EN-CIEL (1929-1931)



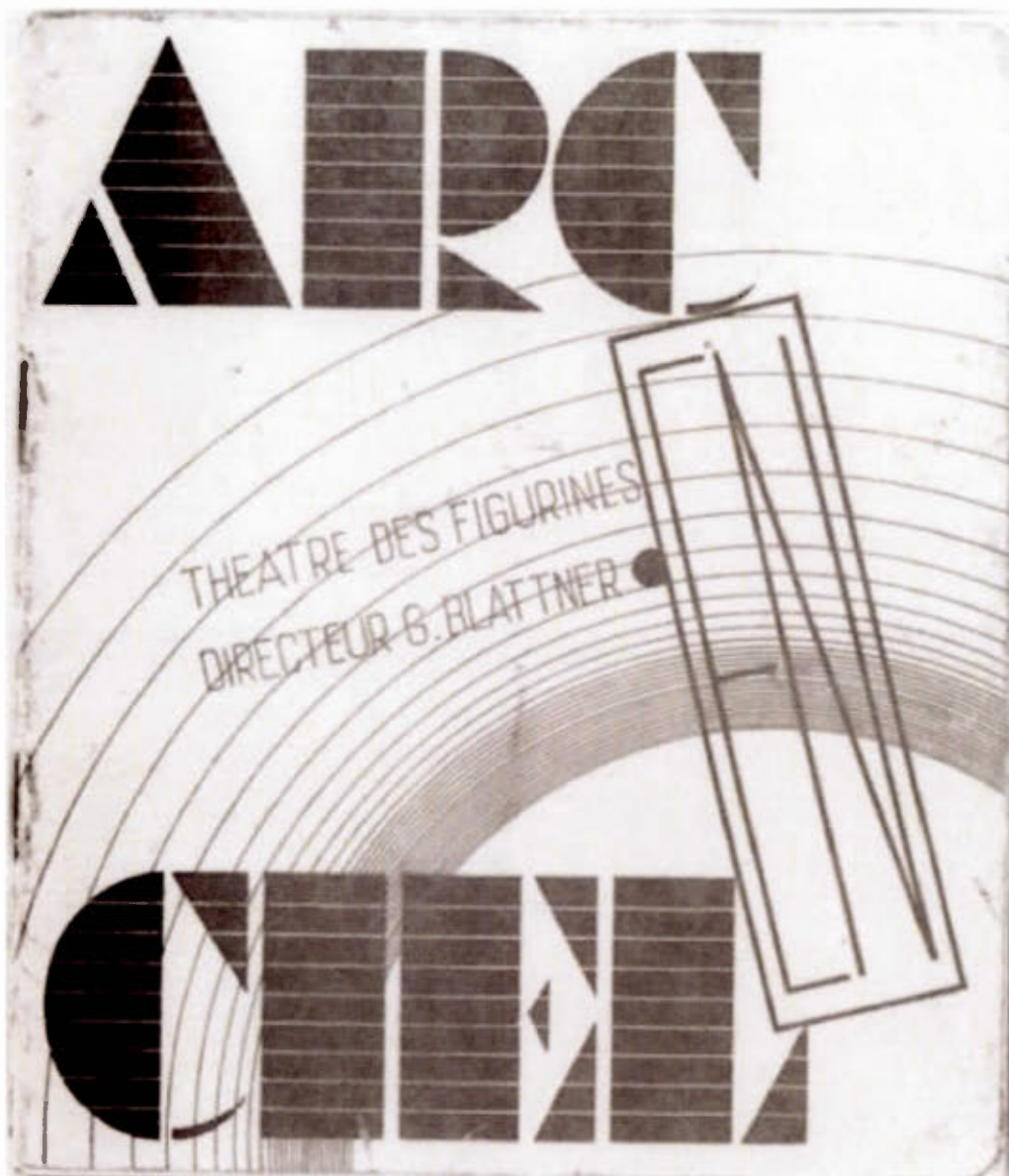
Marie Vassilieff, *Monsieur Assis et Madame Debout* (Pièce *Le Mariage d'un Nu*), vers 1929, photographie peinte, 17 x 22 cm. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès Paris.



Marie Vassiliev, *Madame Debout* (Pièce *Le Mariage d'un Nu*), vers 1920, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : P. Delbo. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, Marionnettes pour *Les Têtes Lumineuses*, vers 1929-1930, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Programme Théâtre Arc-en-Ciel, 1928. Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.

1918. Pour divertir les enfants et pour mon plaisir, j'ai construit quelques Guignols. Bientôt encouragé par l'exemple de l'étranger, j'ai préparé mon premier théâtre artistique de marionnettes. Mes recherches m'ont révélé de nouvelles possibilités. En prenant les divers systèmes de jeu pour point de départ, je les avais assimilés et changés selon les formes de l'art d'aujourd'hui. C'est ce chemin qui m'a conduit à la construction actuelle de mon théâtre. Autant que possible, je me suis accommodé aux possibilités scé-

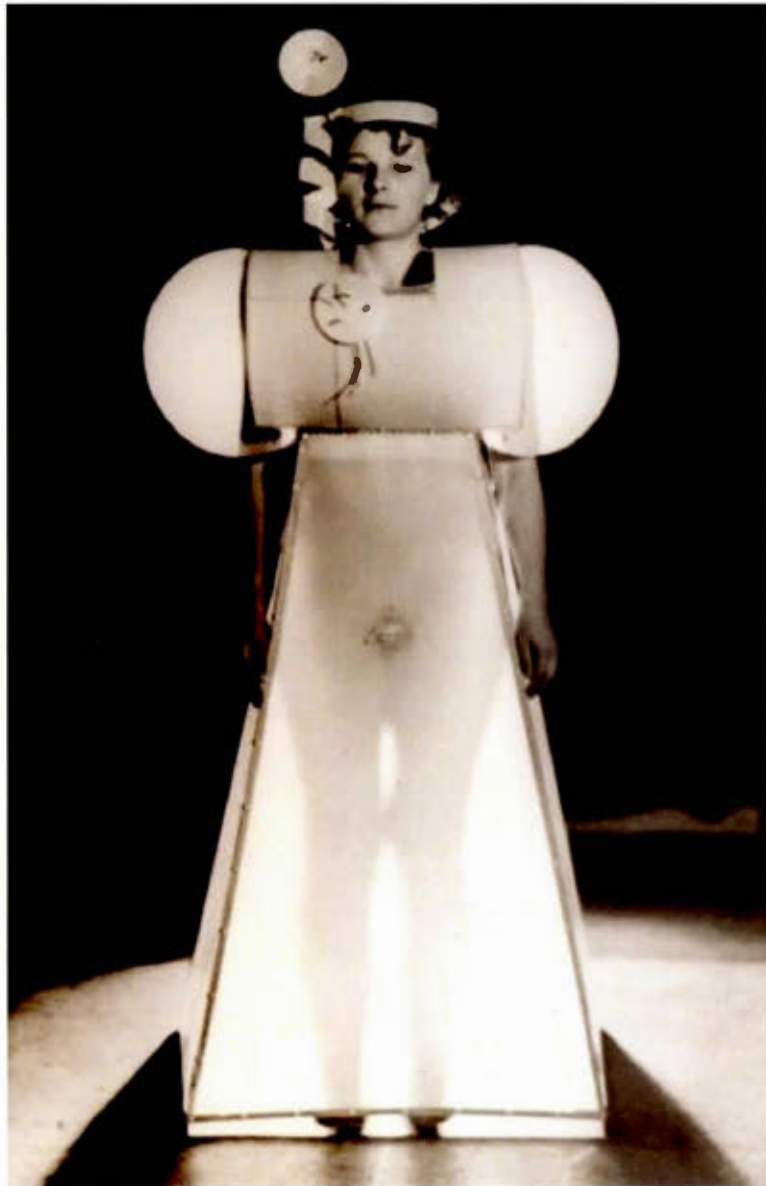
niques du théâtre de marionnettes. Les scénarios sont choisis et les poupées construites d'après les lois anciennes des jeux de Wayang, Karagöz et des marionnettes. Mon but est de supprimer l'imitation des mouvements naturalistes, qui me semble contredire l'idée mécanique des poupées.

Les quatre années que j'ai vécues à Paris m'ont donné la force d'établir mon théâtre. Que le public, qui sait apprécier cet art au passé glorieux, juge les résultats de mon effort.

G. BLATTNER

(Suite) Programme Théâtre Arc-en-Ciel, 1928. Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.

ANNEXE G- LE THÉÂTRE ART ET ACTION (1937)



Marie Vassilieff, *Sans Titre* (Costume pour le spectacle *Les Voyelles*, Exposition des Arts et Techniques, 1937), Rhodoïd et fils de fer, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



5^{ème} Vision : *Les Voyelles et la Prison* (Pièce *Une Saison en Enfer...*), 1937. Photo tirée de Édouard Autant et Louise Lara (1951), *Art et Action Laboratoire de Théâtre « Théâtre Choréique »*, p. 44.

Valeur schématique des vibrations des voyelles

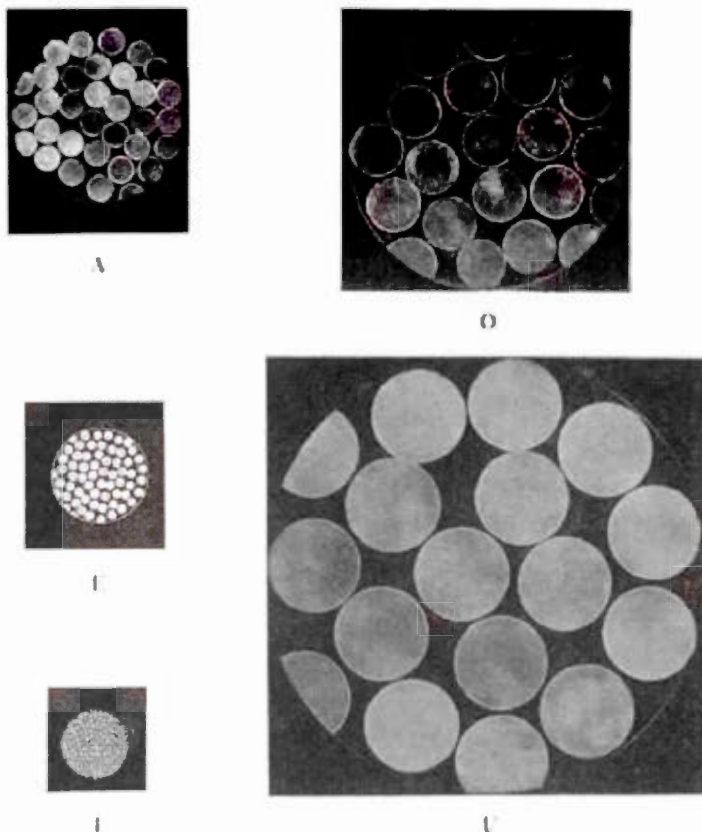


Fig. XXI

avec la collaboration de M. BLANC-GATTI

PROBLÈME DE L'AUDITION COLOREE - Le Sonnet des Voyelles :

VOYELLES	VIBRATIONS	COULEURS HYPOTHÉTIQUES	INTERPRÈTES	INSTRUMENTS
I	3658	rouge	<i>S. Chenivière</i>	flûte
E	1824	blanc	<i>Suziel-Belier</i>	trumpette bouchée
A	912	noir	<i>Rose Yssa</i>	cor anglais
O	456	bleu	<i>Renée Garcia</i>	violoncelle
U	228	vert	<i>Moresco</i>	basoon

Valeur Schématique des Vibrations des Voyelles (Pièce Une Saison en Enfer...), 1937. Schéma tiré de Édouard Autant et Louise Lara (1951), *Art et Action Laboratoire de Théâtre « Théâtre Choréique »*, p. 42.

ANNEXE H- LIVRETS D'EXPOSITIONS

- 34 Mme. Geop (*head*)
- 35 Blaise Cendrars (*head*)
- 36 Excha (*head*)
- 37 Nisam Elmolque, Egyptian (*head*)
- 38 Head of a Negro
- 39 Dianou (*doll*)
- 40 Léger, Painter (*doll*)
- 41 Henri-Matisse, Painter (*doll*)
- 42 Pablo Picasso, Painter (*doll*)
- 43 Hon. Evan Morgan (*doll*)
- 44 Adoute, Jeweller (*doll*)
- 45 Sborovsky (*doll*)
- 46 Picrot (*head*)
- 47 Young American (*silver head*)

STATUETTES

- 48 My Treasure
- 49 The Red Virgin (*enamelled metal*)
- 50 Society Woman (*silver*)
- 51 Woman with Fan
- 52 La Parisienne
- 53 Seated Woman
- 54 Silver Man (Roger Faure)
- 55 Bashful Woman
- 56 Indian Princess
- 57 Girl with Red Cap
- 58 Roger Faure (*seated*)
- 59 Czarowitz
- 60 Jeanne Duc

HEADS FOR THE THEATRE "LE PAUVRE CLAIR"

- 61 Claude Dubosc (*gold*)
- 62 Cyril (*silver-green*)
- 63 Black Devil

Copyright of all works is strictly reserved to the Artist.



PORTRAIT DOLLS

By Marie Vassilieff

BEAUX ARTS GALLERY

7, BRUTON PLACE, BRUTON ST., BOND ST., LONDON, W.

EXHIBITION OF PICTURES AND DOLLS

BY

MARIE VASSILIEFF

December 6th to 23rd

CATALOGUE, PRICE ONE SHILLING

Exhibition of Pictures and Dolls by Marie Vassilieff, Livret d'exposition (6 au 23 décembre 1927), Beaux Arts Gallery. Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.



PIERROT, HIS MOTHER AND HIS CAT

By Marie Vassilieff

FOREWORD

The most modern art movements in France have derived a great deal of stimulus from the creative imagination of MARIE VASSILIEFF. Russian by birth, she has lived many years in Paris; her style is quite personal, her technique is of the rarest perfection, her dolls are the most daring and the most artistic productions of their kind. It was she who created the "Pierrot" doll, she was the first to seize upon the possibilities of "*Art nègre*," she has introduced into her more recent pictures an element of mysticism, akin to that of Byzantine art. A "modern" of the moderns, she has been a fountain-head of inspiration to the most advanced French artists; it is impossible to ignore her influence.

CREATIONS FOR CLAUDE DUBOSC'S THEATRE:
LE PAUVRE-CLAIR

- 1 Saint Theresa
- 2 Cyril Minor
- 3 Punch and Judy Picture
- 4 Roundabouts
- 5 Dancing
- 6 Child with Toys
- 7 Child with Fish
- 8 Child with Lantern
- 9 Child with Bird
- 10 Café de la Rotonde
- 11 Mlle. Yvonne Gall of the Opera (*in gold*)
- 12 Mlle. Yvonne Gall of the Opera (*in silver*)
- 13 Mme. Emmelin, Painter (*in gold*)
- 14 Pierrot, his Mother and his Cat
- 15 Portrait of a Young Man
- 16 Pierrot, 18 months old
- 17 Pierrot, 10 months old
- 18 Portrait of Alex
- 19 Marcel Hiver and Mme. M.
- 20 Friendship

MYSTIC ART

- 21 Pieta
- 22 The Grey Virgin
- 23 Judas' Kisses (*gold*)
- 24 Judas' Kisses (*enamel*)
- 25 The Manger
- 26 Judas and the 30 Pieces
- 27 The Blue Virgin
- 28 The Choir Boy
- 29 Virgin with Dove
- 30 The Red Jesus
- 31 Young Martyr

PORTRAIT DOLLS

- 32 Paul Poirot, Couturier (*head*)
- 33 Alex Dianou, Writer (*head*)

(Suite) *Exhibition of Pictures and Dolls by Marie Vassilieff*, Livret d'exposition (Londres, Beaux Arts Gallery, 6 au 23 décembre 1927). Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.

- 68 Paysage
- 69 Pierrot à 11 mois
- 70 Pierrot à 18 mois
- 71 Pierrot à trois ans
- 72 Chevaux de bois
- 73 La mère et l'enfant
- 74 L'enfant aux jouets
- 75 Maman sur le lit
- 76 Famille

77 à 84

Dessins de Pierrot Vassilieff âgé de 8 ans

Marie Vassilieff

expose ses

MEUBLES
TABLEAUX
POUPÉES
FRIVOLITÉS

du 11 Décembre 1922
au 15 Janvier
1923

chez

Rolande

394, rue Saint-Honoré
Louvre: 44-20
PARIS

L'Arlequin: une chaise, Pierrot: un porte manteau, il y a dans cette exposition une série de meubles qui sont des personnages du théâtre. C'est là une chose unique. Marie Vassilieff dépasse les esthètes de la peinture par son amour pour les formes vivantes. La pureté géométrique est une chose trop froide pour son cœur, elle crée un style: la géométrie unie à l'inspiration d'après une chose vivante crée la proportion et la forme qu'après tout le goût de l'artiste décide souverainement.



Marie Vassilieff

Marie Vassilieff Expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités, Livret d'exposition (Paris, Chez Rolande, 11 décembre 1922 – 15 janvier 1923). Fond d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.



Pierrot, sa main et son chat

Qu'est-ce que la pureté géométrique à côté de l'élégance inouïe des meubles égyptiens de haute époque? L'intérieur de ma chambre brise la beauté magnifique du paysage que je vois par la fenêtre, j'entre à peine et voilà que le fil d'Ariane s'accroche au support bien ripoliné de la porte. La géométrie est neutre, voilà tout. Ce style-là est intolérable.

Passons les meubles. Il y a bien des choses dans cette exposition. Voici les poupées. Des yeux en cristal, des cils en velours, bouche en poan de suède. L'artiste emploie les ciseaux et l'aiguille. Cette tête est d'une précision étonnante. Un sculpteur ne pourrait réaliser un

D'aucuns diront peut-être que c'est là un sacrilège contre la construction pure basée uniquement sur le nombre et la mécanique, les seules deux choses qui conviennent à la belle pureté de n'importe quelle construction.

Marie Vassilieff est très loin de cet avis puisqu'elle fait des chaises qui sont non seulement de simples chaises, mais des Colombines et des Arlequins.

On a assez souvent l'occasion de faire cette remarque: une forme est belle quand elle s'apparente à une forme qui existe vivante. En Orient on n'a jamais tenté un autre art, avec bien entendu plus ou moins de succès.



Jeanne Duc
Modiste

(Suite) Marie Vassilieff Expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolité.



Portrait d'un jeune écrivain

flexion. Commence alors des splendides acrobaties, triples sauts mortels, dressage des fauves et enfin après mille obstacles elle touche la branche chargée de fruits merveilleux et la secoue. C'est la vérité des légendes dorées.

Une série de tableaux sur fond or et argent est la dernière création de Marie Vassilieff peintre.

Comment s'est composée sa destinée artistique ?

D'abord elle fit des recherches cubistes et en profita pour faire son plus simple point de départ. Tout de suite après elle devint fervente des idoles congolaises et océaniques sans renoncer un instant aux leçons des

travail aussi net car la laque ou la soie bien tendue sur les joues donnent à cette poupée un teint merveilleux.

Sa technique est d'une perfection très rare.

Toutes ses poupées sont des portraits, à part les poupées fantaisies. La compréhension du modèle est très juste et la preuve c'est la variation infinie de toutes les poupées-portraits qu'elle a fait. La vérité paraît cruelle sans qu'elle le soit.

L'artiste s'irrite et ne peut pas vivre n'importe comment. Elle sait qu'il vaut mieux passer à travers tous les dangers car nulle part la sécurité n'est trop grande. Excellente ré-

grands maîtres de Paris. Elle aime par dessus tout l'art hindou. Elle n'a jamais brûlé ce qu'elle a aimé autrefois; cela est remarquable. Sa dernière série de peintures a un sentiment et une poésie qui ressemblent à la poésie et à la peinture byzantines sans qu'elle soit pour cela bysantinisée car les moyens qu'elle emploie sont tout autres et la facture des tableaux est trop personnelle. C'est sans doute le mysticisme de l'artiste. Qui est la cause de cet étrange ressemblance ? Le portrait d'un jeune écrivain est une fort belle chose.

ALEX. DIANOU

(Suite) Marie Vassilieff Expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités.

NEUBLES

- 1 Table or et rouge
- 2 Chaise longue. Madame Lina
- 3 Psyché. Marie
- 4 Fauteuil. Portrait de Paul Poiret
- 5 Fauteuil. Mon propriétaire
- 6 Fauteuil. Arlequin
- 7 Fauteuil. Pierrot
- 8 Mannequin. Ginette

TÊTES. portraits

- 9 Rolande. app. à Mme R.
- 10 Rolf de Maré. app. à M. R. de M.
- 11 Jean Borlin app. à M. J. B.
- 12 Jeanne Duc
- 13 Paul Poiret
- 14 Nisam Elmoulque



Rolf de Maré

Jean Borlin et Marie Vassilieff
Bal Olympique

- 15 Dianou app. à M. D.
- 16 Blaise Cendrars
- 17 Chana Orloff
- 18 Trotsky
- 19 Comte Wrangel
- 20 Mlle Foti
- 21 Mme Jemi. app. à Mme J.

TÊTES FANTASIES

- 22 Tête aux cornes
- 23 Tête or
- 24 Tête marron
- 25 Tête noire
- 26 Tête bleu or
- 27 Tête Pierrot
- 28 Tête fillette

STATUETTES

- 29 Vierge
- 30 Homme or
- 31 Femme rose
- 32 Femme anise
- 33 Dieu de mer

(Suite) Marie Vassilieff Expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités.

- 34 Tzarevitch russe
- 35 Femme du monde
- 36 Femme du monde or
- 37 Femme du monde argent
- 38 Femme du monde or et rouge
- 39 Nègresse
- 40 Nègresse noire et rouge
- 41 Jean Borlin et sa danseuse
- 42 Fillette bleue
- 43 Princesse hindoue
- 44 L'homme au perroquet app. à
Jeanne Duc

POUPÉES CARTON

- 45 Arlequin
- 46 Arlequin
- 47 Arlequin
- 48 Femme russe
- 49 Prêtre
- 50 Têtes pour les cannes



Portrait de Rolande

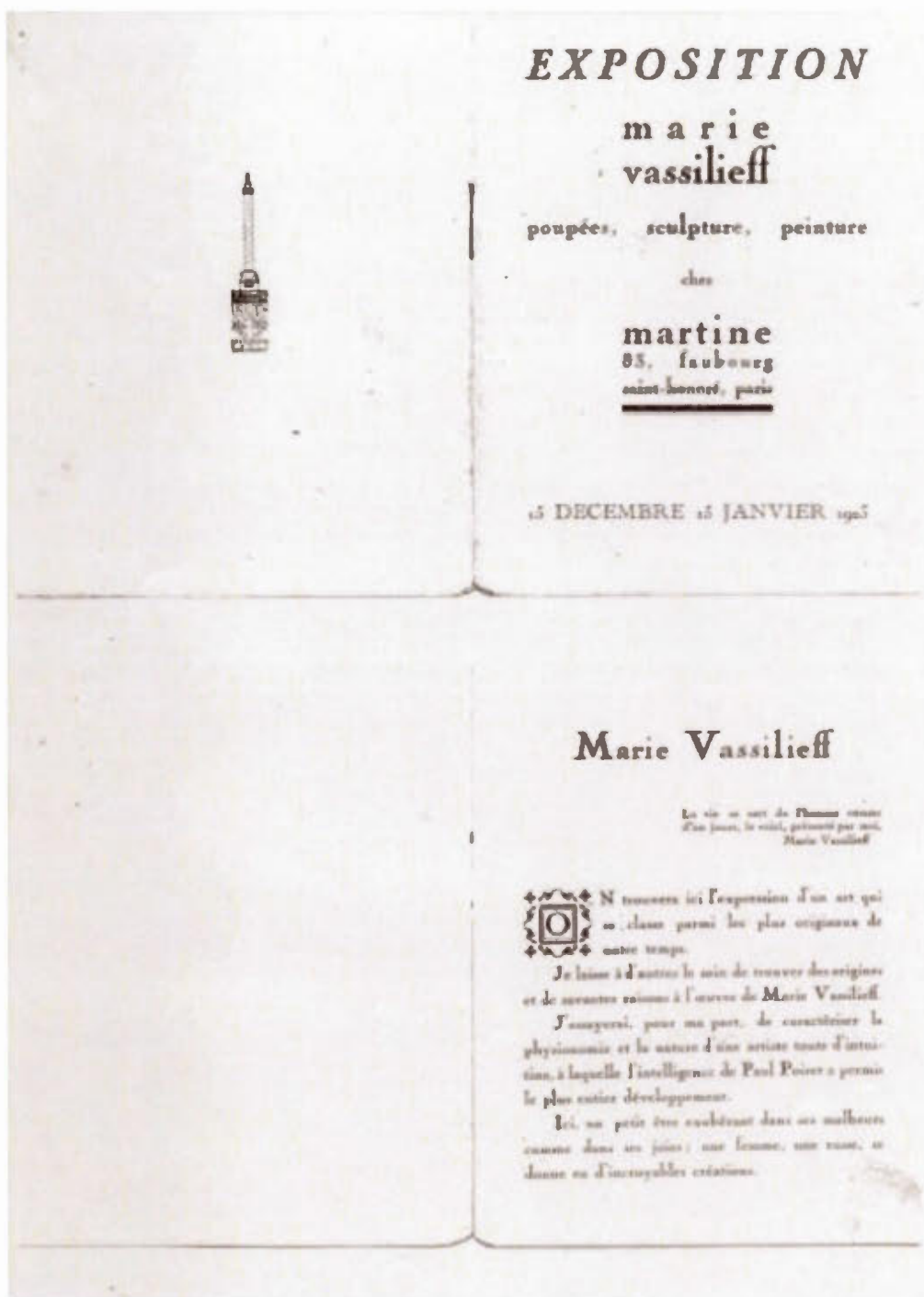
POUPÉES CHIFFON

- 51 Rolande app. à Mme R.
- 52 Henri Matisse
- 53 Pablo Picasso
- 54 Jean Cocteau
- 55 Alex. Dianou
- 56 Exchau app. à M. E.
- 57 Adoute
- 58 Sborovsky
- 59 Even Morguen
- 60 Jeanne Duc

TABLEAUX

- 61 Jeune écrivain
- 62 Pierrot, sa maman et son chat
- 63 Portrait de Rolf de Maré
- 64 Jean Borlin et Marie Vassiliev
- Bal Olympique
- 65 Le jeune martyr
- 66 Tête sur fond rouge
- 67 Maternité

(Suite) Marie Vassiliev Expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités



Exposition Marie Vassilieff, Poupées, Sculpture, Peinture, Livret d'exposition (Paris, Chez Martine, 15 décembre 1922 – 15 janvier 1923). Fonds d'archives privé. Collection Claude Bernès, Paris.



MADAME MARIE VASSILIEFF

Chiffonnant les matriciens les plus terrestres, elle rejoint ainsi la forte base des matières féminines - modes, coutures, flexes - qu'elle transpasse dans une atmosphère d'art.

Portraits et poupées sont autant de pensées alertes ou tristes, qu'elle lance impitoyablement par le monde.

Dans la phrase qui précède ces quelques lignes, Marie Vassilieff a raison, ne semble-t-il, toute sa vie et tout son art.

"L'homme, quelle poupée!" vieux mot qu'elle répète avec un peu de mélancolie et de gaieté à la fois, dans ces cafés du Montparnasse, où s'écoule la moitié de son existence.

Entourée d'amis connus comme Cocteau, Léger, Salmon, ou d'autres plus jeunes : peintres, écrivains, poètes, elle est le centre de toute une animation joyeuse.

Cette amitié administrative avec du moins éphémère à Marie Vassilieff les habituelles insipides que l'on



Portrait de PAUL PORRET

répand sur le compte des œuvres artistiques.

Les lignes perspicaces d'un André Salmon, dans la *Revue de France*, où vivait tout le petit monde qu'aima Vassilieff, celles de Marcel Haver dans la *Revue Montparnasse*, où on la voit, pie collectionneuse, se précipiter sur les matriciens les plus latrondistes, s'illuminant de ce rayon qui seule peut leur donner la parfaite connaissance d'un être. Peignent ces quelques lignes s'en éclairer!

Julia Marie Vassilieff n'était que peintre.

Ses traits sont "mourantes" comme ce "manège" que je ne puis regarder sans chanter aux vœux tant aimés de Vassilieff:

"Tournez, tournez, bons chevaux de bois..., en amants de cette légère pointe d'homme dont la soie « Madame M. et M. M. H. » me semble le prototype.

Le vieil amour maternel lui permit un jour, en fabriquant un jouet pour son petit garçon "Pierrot", de commencer cette série de poupées extraordinaires.

(Suite) Exposition Marie Vassilieff, Poupées, Sculpture, Peinture.



Portrait de M... et de Madame N...

Peintures, galerie de portraits, éternelles poupées, ensemblement d'une originalité effolante, un peu moins pure peut être, mais dont l'étonnante petite femme dégage bientôt l'élément essentiel, vous voilà réconciliés, dans une exposition digne de vous.

Avec Marie Vassilieff, peintre rebelle, art, comme un de ces diables qu'elle a si subtilement égarés, de ses sautes de Manzanara.

Dans le plus riche décor parisien, chez Martine, elle suscite, magiquement, un jardin de poupées merveilleuses.

Une fois de plus Vassilieff a su parer cette vie qui l'avait jadis si cruellement méprisée, des couleurs méconnaissables de l'Art.

Géo CHARLES



Pierrot

Poupées Sculpture

Portraits

1. PAUL POIRET
2. COMTE VRANGEL
3. BLAISE CENDRARS
4. Kh. NEZAM EL. MOULK (or)
5. ROGER F... (or)
6. " " (argent)
7. GEORGES DUTHUIT
8. MADAME N. (cuivre)
9. Kh. NEZAM EL. MOULK
10. GEOFFREY DODGE
11. CHANA ORLOFF
12. M...

Têtes Fantaisie

13. Pierrot Blanc
14. " Rouge
15. " Nègre
16. " Or
17. " Vert
18. " Réséda
19. " Bleu
20. Nègre aux Cornes

(Suite) Exposition Marie Vassilieff, Poupées, Sculpture, Peinture.



Portrait d'un peintre Egyptien. R. NEZAM EL. MOULE

Statuettes

- 21. PAUL POIRET
- 22. Dieu de mer bleu
- 23. Sarevitch russe
- 24. Femme blanche
- 25. Femme assise argent
- 26. Femme patine verte
- 27. Femme rouge assise
- 28. Femme du monde

Poupées Chiffon

- 29. Portrait HENRI MATISSE
- 30. Portrait PABLO PICASSO
- 31. Portrait IVAN MOYEU
- 32. Portrait LANDRU
- 33. Portrait ZBOROWSKI

Meubles

- 34. Table portrait Paul POIRET
- 35. Projet d'un lit
- 36. Projet d'un fauteuil
- 37. Projet d'une chaise longue



Pierrot et Miro UBU

Peintures

- 38. L'Enfant sur les cheveux de bois
- 39. Portrait de M^{me} M et M^{me} Marcel HIVER
- 40. Pierrot et sa poupée
- 41. L'Enfant au poisson
- 42. L'Enfant à la lanterne
- 43. L'Enfant au ballon
- 44. Pierrot à la campagne chez Jeanne LEGER
- 45. Fillette au chat
- 46. Femme à la rose
- 47. Café de la Rotonde
- 48. Nu et l'Enfant
- 49. Bébé
- 50. Portrait de famille



(Suite) Exposition Marie Vassilieff, Poupées, Sculpture, Peinture.

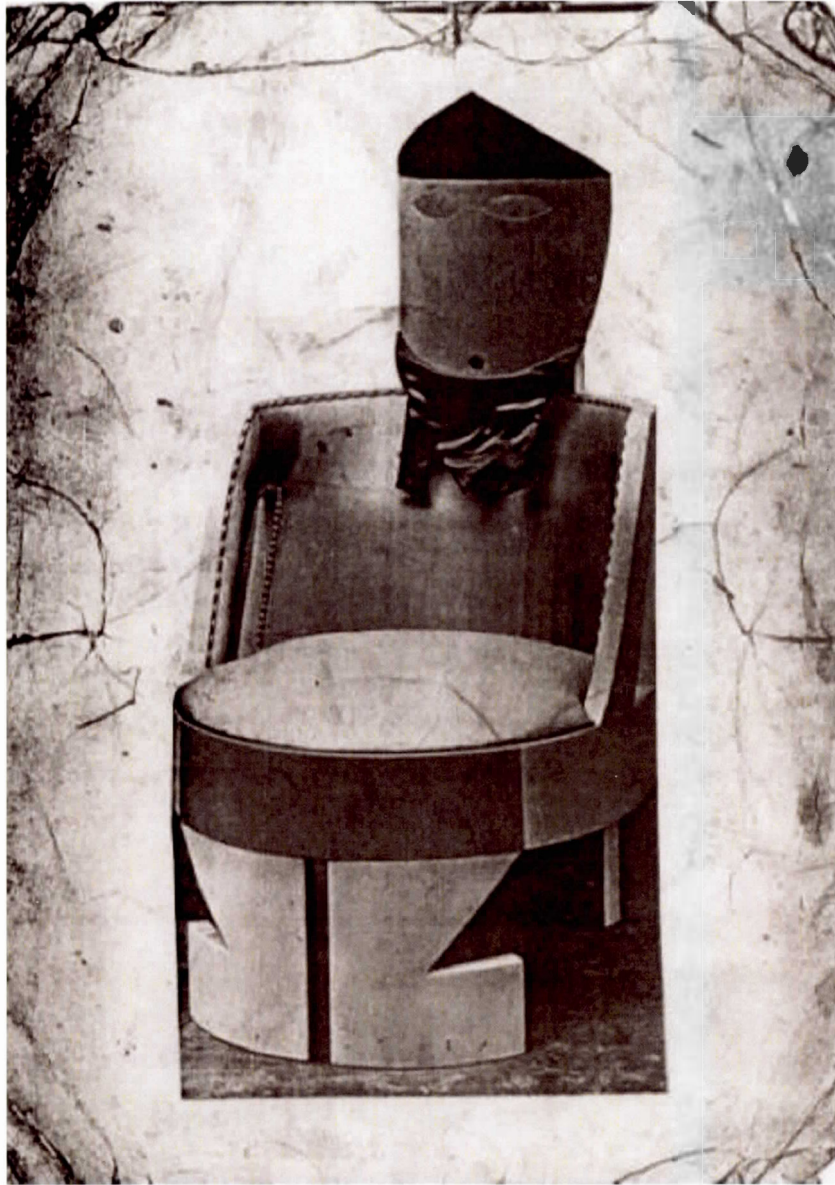
ANNEXE I- ŒUVRES ET DOCUMENTAIRES COMPLÉMENTAIRES



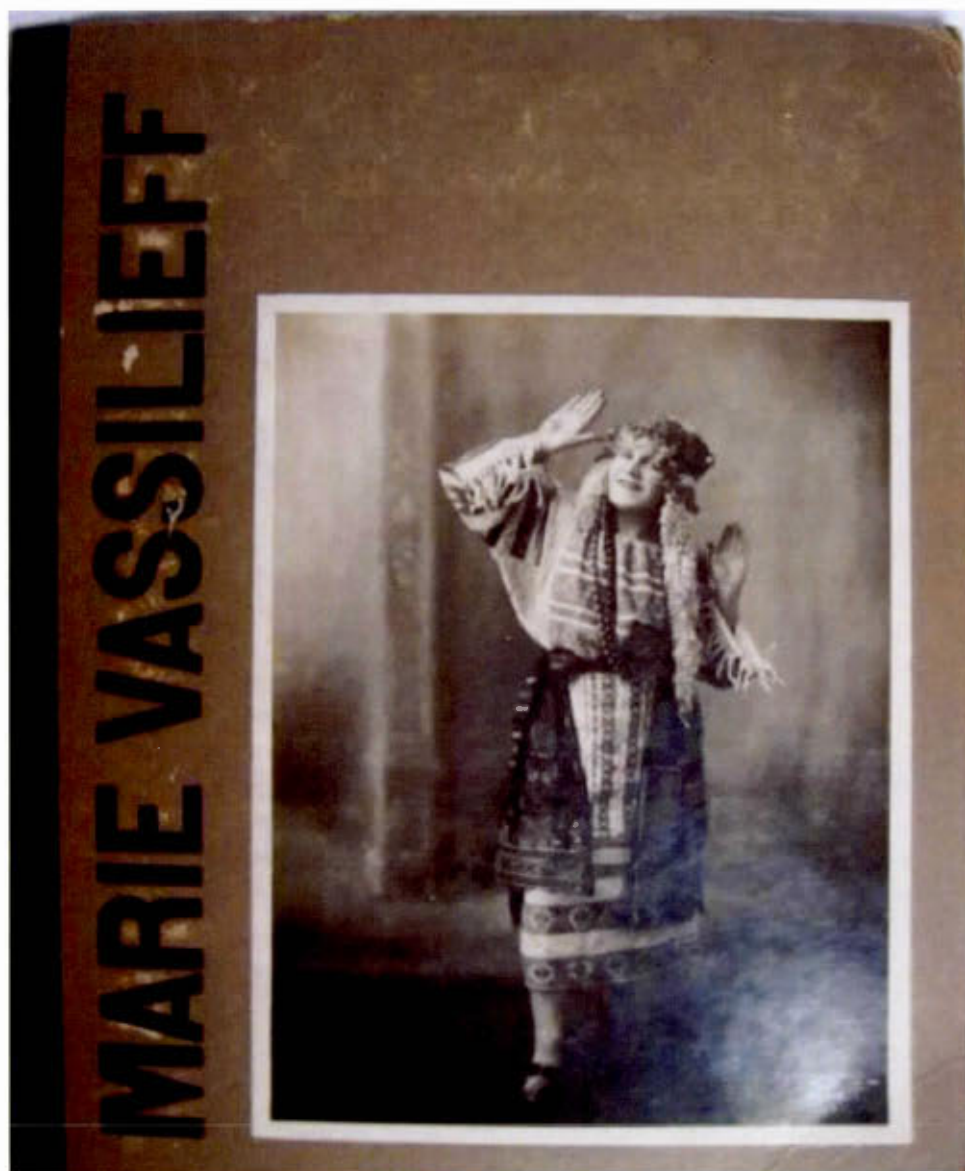
Marie Vassilieff, sans titre (Paul Poiret), 1950, dimensions inconnues. Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès Paris.



Exposition dans les Ateliers Martine 1922-1923. Photo : Anonyme. Document tiré de Marion Becker (1995) *Marie Vassilieff (1884-1957) : Eine russische Künstlerin in Paris* (1995), p. 26.



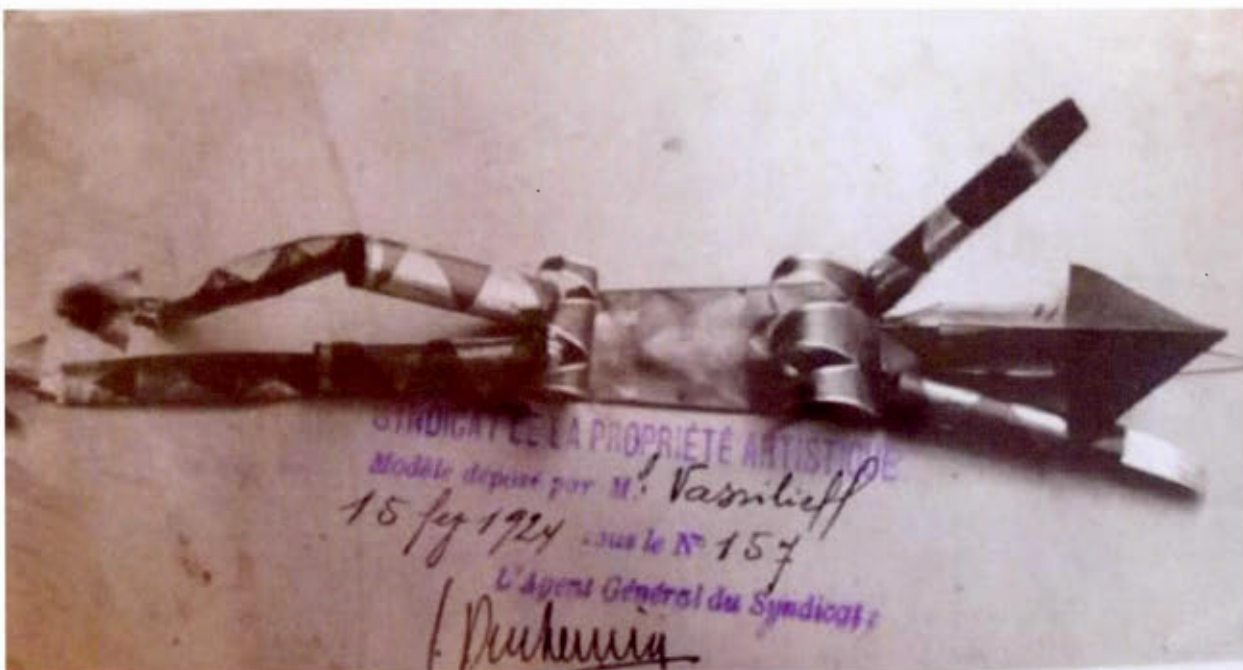
Marie Vassilieff, *Fauteuil* (meuble anthropomorphe), tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Tiré de Marion Becker (1995) *Marie Vassilieff (1884-1957) : Eine russische Künstlerin in Paris* (1995), p. 84.



Marie Vassilieff, Album des œuvres de l'artiste, date et dimensions inconnues.
Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, Dessin, Couverture des mémoires de l'artiste, vers 1929. Photo : Julie Richard. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, Sceau d'authentification n° 157 pour la Poupée Arlequin pour (Parfum de Rosine, Maison Paul Poiret), 15 février 1924, papier peint et collé, dimensions inconnues. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassiliev, Affiche pour le parfum Arlequin, Nouveau Parfum de Rosine.
Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, Dessin pour la couverture de la revue *La Danse* (Numéro spécial consacré aux Ballets Suédois, novembre-décembre 1924. Fonds d'archives Claude Bernès, Paris.

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

RÉPÉTITION GÉNÉRALE DES

BALLETS SUÉDOIS

DE ROLF DE MARÉ

AVEC **JEAN BORLIN**

Mercrredi 19 Novembre 1924, à 21 heures

LA CRÉATION DU MONDE

Ballet de Blaise CENDRARS — Musique de Darius MILHAUD
Rideaux, décor et costumes de Fernand LÉGER — Chorégraphie de Jean BORLIN
Discours prononcés par Marcel GUÉLIN — Costumes exécutés par la Maison MUELLE

L'Homme M. Jean BORLIN La Femme Mlle Elsa SCHWARCK
Des insectes, des singes, des oiseaux, des hommes, des femmes, des déités

— ENTRACTE —

LE TOURNOI SINGULIER

Ballet d'après Louise LAFÉ — Musique de ROLAND-MANTEL
Décor et costumes de FOUJITA — Chorégraphie de Jean BORLIN

Erre M. Jean BORLIN Vénus Mlle Edith BONSGORFF
 Fille Mlle Irma CALSON Iris Mlle Valborg LARSON
 7 Cavaliers Mlle Signe SELID et Niva BLOMKVIST Zéphyr M. John CARLBERG
 Suprême solo Mlle Martha BRÉGA

LE ROSEAU

Ballet tiré d'une légende persane — Musique de Daniel LAZARUS
Chorégraphie de Jean BORLIN

Khadad M. Jean BORLIN Les esclaves Mlle SCHWARCK, MAUNBERG
 Dufelka Mlle Inger FRIIS Kadir, Allan M. Karlo EROVEN
 Le vieux musicien M. Karlo EROVEN

LE PORCHER

Ballet tiré d'un conte d'ANDERSEN — Musique sur des airs suédois, orchestrée par P.O. FERROUD
Chorégraphie et mise en scène de Jean BORLIN

L'Empereur M. Tore ANDERSON Dames d'Honneur Mlle CALSON, FORSLIN, SELID, PETERSSON
 La Princesse Mlle Greta LINDBERG
 Le Prince M. Jean BORLIN Le Chambellan M. GILLER

— ENTRACTE —

LA JARRE

Nouvelle Chorégraphie en 1 acte de PIRANDELLO-CASELLA — Musique d'Alfredo CASELLA
Décor et costumes de Giorgio de CHIRICO — Chorégraphie et mise en scène de Jean BORLIN

La prison M. Le prisonnier M. Erik VIBER
 Sa fille Mlle Inger FRIIS Un jeune garçon M. Jean BORLIN

Le « chœur » dansé par Mlle Signe SELID, M. Jean BORLIN et le corps de ballet
Brindisi dansé par le corps de ballet
« Histoire de la jeune fille enlevée par les pirates » chantée par M. Max MOUTA

Orchestre de l'Association des Concerts **Pandoloup** sous la direction de M. V. GOLSCHMANN
M. Alfredo CASELLA dirige son orchestre « La Jarre »

Les déjeunés de « Le Tournoi Singulier », « Le Roseau », « Le Porcher », « La Jarre » ont été servis par NUMA et CHAZOT. Les costumes ont été exécutés à l'atelier des Ballets Suédois par Mme Marie VASSILIEFF

PIANO PLEYEL
COUSSING ET TAPIS DE LA PLACE CLICHY

LE 27 NOVEMBRE, A 21 HEURES, REPÉTITION GÉNÉRALE DE

RELACHE (Colonne)

Ballet improvisé en 7 actes, 1 entr'acte chorégraphique en la queue du chien de François POCARRA — Musique d'Edith SATIE — Filles créées par René CLICHY

Programme des Ballets Suédois au Théâtre des Champs-Élysées, Mercredi le 19 novembre 1924 (Costumes exécutés à l'atelier des Ballets Suédois par Mme Marie Vassilieff). Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

théâtre de la pantomime futuriste

direction artistique : maria ricotti, enrico prampolini.
mise en scène par enrico prampolini.
chef d'orchestre : vladimir goltschmann.
orchestre des bruiteurs dirigé par luigi russolo.
secrétaire général : daniel lazarus.
décors exécutés par camu, edelson, reth.
décors instantanés par budkovski-kibaltchich.
costumes créés d'après les maquettes de enrico prampolini
par l'atelier mistinguett et la maison pascand.
masques et automates de marie wassilieff.

répertoire de la première série de spectacles

la naissance d'hermaphrodite

pantomime de «théâtre oréal».
musique de «théâtre oréal».

l'agonie de la rose

action mimique, musique de vladimir darian.

trois moments

pantomime par luciano folgor.
musique de franco carrara.

popolaresca

pantomime de enrico prampolini.
musique de balilla penella.

le drame de la solitude

pantomime par luciano folgor.
musique de guido sennepicciotti.

arlequin et travestis

pantomime et musique de finarica scudaroni.

le marchand de coeurs

représentation par enrico prampolini.
musique de franco carrara.

interprétation mimique

de maria ricotti, au «théâtre de l'avenir», «théâtre
et ping».

urashima

pantomime japonaise.
musique d'ensemble de polignac.

cocktail

représentation par les «masques», musique de enrico prampolini.

mise en scène, direction et costumes
de enrico prampolini

répertoire de la deuxième série de spectacles

sapho

pantomime par virtuelia oréal.
musique de vladimir darian.

l'heure du fantôme

pantomime de luciano folgor.
musique d'alfredo casella.

la salamandre

représentation par luigi pizzarello.
musique par massimo montepell.

l'extase paradisiaque de ste thérèse

pantomime par virtuelia oréal.
musique de alfred mé.

sainte vitesse

pantomime par virtuelia oréal.
musique de l. ravello.

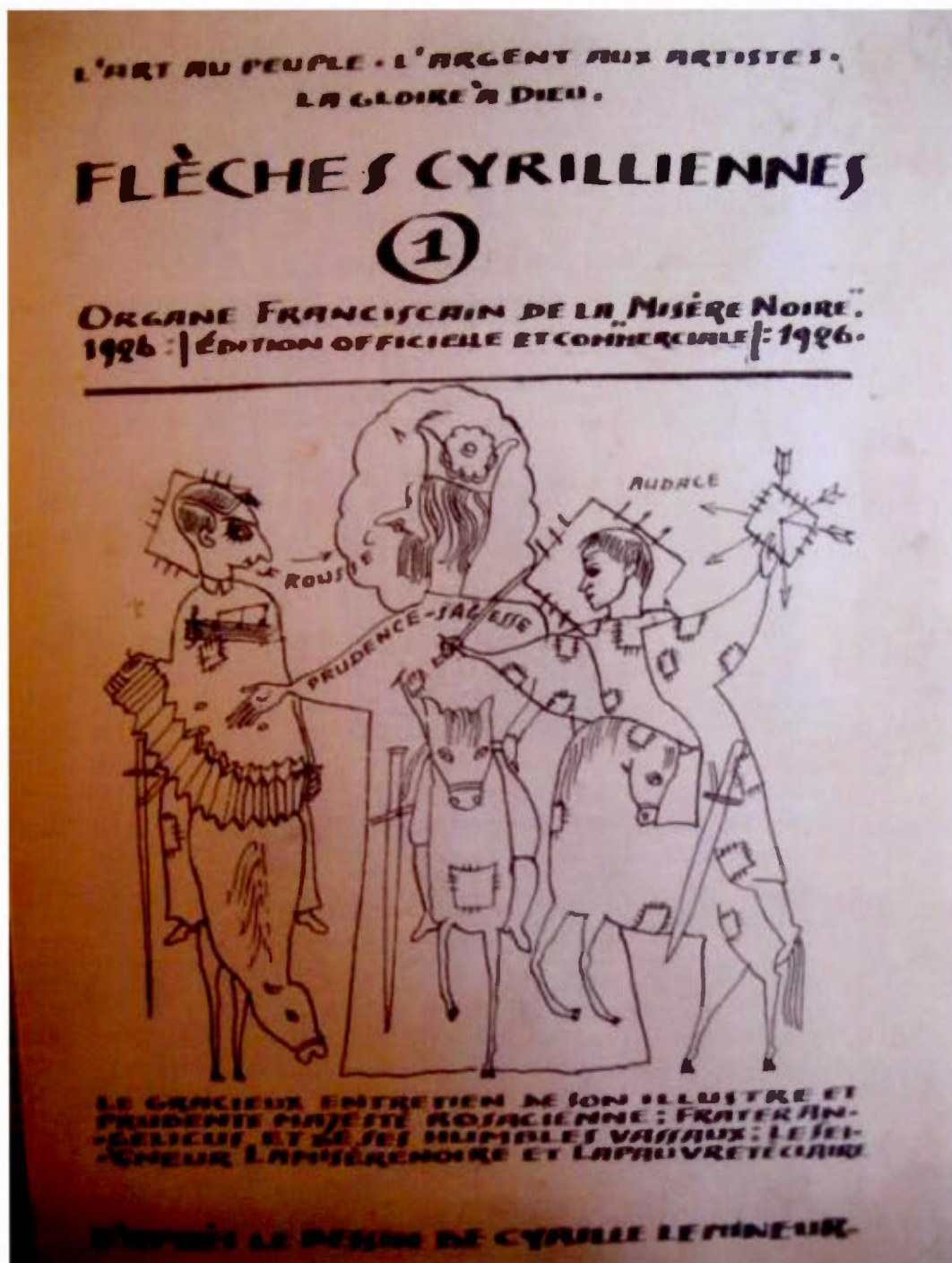
le mariage de la tour eiffel

pantomime par jean pascand.
musique de darian walford.

psychologie des machines

pantomime mécanique de enrico prampolini.
musique de alfred mé.

Programme de la Pantomime futuriste (Masques et automates de Marie Vassilieff).
Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Wladimir Polissadiw (1880-1941), Couverture revue *Les Flèches Cyrilliennes* n° 1, 1926. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

LA MISÈRE NOIRE.

"LA MISÈRE NOIRE EST UNE ASSOCIATION D'ARTISTES EN ART RELIGIEUX AU RÉGIME ARISTOCRATIQUE, AUX SENTIMENTS GUERRIERS FONDÉE PAR LE PEINTRE POLISSADIW - CYRILLE DE LA ROSACE" AUSSI L'APPELLE-T-ON ASSEZ SOUVENT "LA JEUNE ROSACE"

LE BUT DE L'ASSOCIATION : ART SPIRITUEL "AUX TENDANCES VARGES, POPULAIRES, UNIVERSIELLES, MODERNES - ET LA BONNE HUMEUR LUI ATTIRA IMMÉDIATEMENT L'ANIMOSITÉ DES CONFRÈRES ARCHAIJANT ET FUT REJETÉE PAR EUX DANS LA MISÈRE NOIRE D'OU NOTRE MOUVEMENT FIT SON APPARITION AVEC L'EXPOSITION "AU SACRÉ DU PRINTEMPS"

EN DÉPIT DU GOUT ARCHAÏQUE, POLITIQUE, HYPOCRITE ET MISANTHROPE DE CERTAINS MILIEUX, LE PEUPLE CROYANT ET LA SOCIÉTÉ AIMA "LA MISÈRE NOIRE" VOYANT EN ELLE UN PROCHE RÉMANIEMENT DE L'ÂME, UNE VOLONTÉ RENFLOUANT LES FORCES SPIRITUELLES ÉGARÉES.

LES CHEVALIERS DE LA MISÈRE NOIRE SONT OU DES ENFANTS PRODIGIEUX EN ART TEL QUE PIERROT : (9 ANS) MONIQUE (13 ANS) CYRILLE LE MINEUR (13 ANS), - OU DES ANCIENS ENFANTS MÛRIS PAR DES ANNÉES DE PRIVATIONS ET DE SOUFFRANCE ACCEPTÉES VOLONTAIREMENT POUR NE PAS RENONCER À L'ÂME DE L'ENFANT - CE ET ME PAS DEVENIR "GRAND", LA VIE, RÉGLÉE PAR LES "GRANDS" NE LEUR A PAS MENAGÉ LES VERGES. AU DELÀ DES HYPOCRITES GRIMACANT ET SINGEANT LA DOULEUR, LEUR ÂME MEURT - TRIE RESTA CALME ET VIRILE.

LES CHEVALIERS DE LA MISÈRE NOIRE, VRAIS PRIMITIFS DU XIX^{SIÈCLE}, MARCHENT CONTRE LE SCEPTICISME, DES ESPÈRES, ENTÊTE DE L'AVANT-GARDE DE L'ART MODERNE HEUREUSEMENT MÉCONNU DES MARCHANDS DE TABLEAUX.

À CETTE MISÈRE NOIRE CONSCIENTE, CHEVALERIE RÉGULIÈRE ET HIERARCHISÉE, COMPOSÉE D'APÔTRES ET DE CONFESSEURS, DÉCORÉS AUX COUPES ET AUX GENOUX, TONSURÉS DE LA TONSURE NATURELLE DE LA PEINE, DES SOUCIS ET DES TRAVAUX FORCÉS, FIDÈLES À L'ART DIRECT "LE RYTHME LIBRE" - ADHÈRE LA MISÈRE NOIRE COURANTE, LES NOBLES ÂMES EN MARGE DE L'HUMANITÉ, LA CLASSE DE L'ESPRIT SAINT.

NOUS LUI OFFRONS UN BAL AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES AVEC LE GRACIEUX CONCOURS MUSICAL DE NOTRE AMIE "LA FRAÛVRE CLAIRÉ"

CE BAL MARQUERA LES DÉBUTS D'UN NOUVEAU RÉGNE DE L'ESPRIT

NON DE CET ESPRIT QUI VIT DANS L'ISOLEMENT LOINTAIN, MAIS DE CE MÊME ESPRIT QUAND IL REPOSAIT ENCORE TOUT CHAUD ET AIMABLE DANS LA CRÈCHE

PARIS 6 DEC. 1926

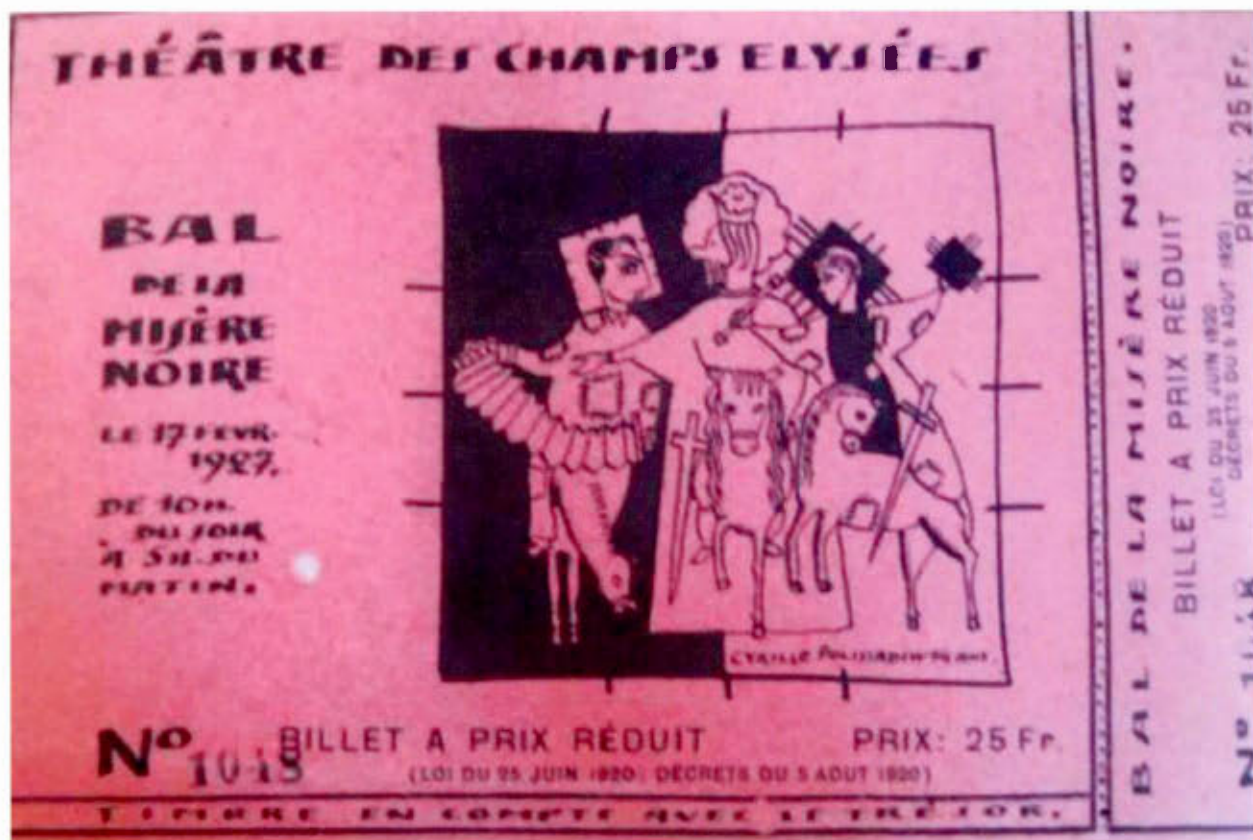
POLISSADIW
FR. CYRILLE



Wladimir Polissadiw (1880-1941), Lettre pour La Misère Noire publiée dans la revue *Les Flèches Cyrilliennes* n° 1, 6 décembre 1926. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Wladimir Polissadiw (1880-1941), Affiche pour le Bal de la Misère Noire 17 février 1927 offert par le Frère Cyrille de la Rosace, 1927, Impression sur papier, dimensions inconnues. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Wladimir Polissadiw (1880-1941), Billet n° 1048 pour le Bal de la Misère Noire 17 février 1927 au Théâtre des Champs Élysées. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *La Pauv' Clair* (Deux panneaux pour un décor scénique, Esquisse), 1925-1927, Huile sur toile, 35 x 134 cm. Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff dans son atelier à Cagnes-sur-Mer en 1942. Photo : Willy Maywald.
Collection Claude Bernès, Paris.



Marie Vassilieff, *Sans titre* (vierge), date inconnue, tirage argentique, dimensions inconnues. Photo : Anonyme. Collection Claude Bernès, Paris.



Photographie tirée de l'article de Marie Dormoy, « Poupées Nouvelles » dans *Art et Décoration*, vol 2, juillet-décembre 1920. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

- Abensour, G. (2004) Meyerhold et le symbolisme *Cahiers du Monde russe*, 45 (3-4),
Récupéré de <http://monderusse.revues.org/2677>
- Anonyme (date inconnue), Exposition Mme Marie Vassilieff intitulée « Mots et images » au 79 rue de Rennes du 4 au 20 février 1927, Métro St-Sulpice.
Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris
- Anonyme (1921), La Chauve-Souris de Moscou de Nikita Balieff au Théâtre Femina
Comoedia Illustré, Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque Nationale de France. Récupéré de
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857185q/f2.image>
- Anonyme (18 décembre 1927) Marie Vassilieff *Sunday Times*. Fonds d'archive
privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Anonyme (1931) Marionnettes d'avant-garde. L'Arc-en-Ciel » *Paris-Matin*. Fonds
d'archives Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque Nationale de France.
Récupéré de
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452778f.r=Geza+Blattner.langFR>
- Anonyme (23 janvier 1932) Comment Marie Vassilieff fit le portrait d'André
Maginot *La Liberté*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Anonyme (sans date), *Women*. Fond d'archives privé, Collection Claude Bernès,
Paris.
- Aristote (IV^e siècle av. J-C), *La Poétique*, Trad. M. Magnien [1990], chapitre 6.
- Auclair, M., Claustrat, F. et Piovesan, I. (dir.) (2014), *Les Ballets Suédois : Une
Compagnie d'Avant-garde, 1920-1925*, Catalogue d'exposition (Paris,
Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier, 11 juin – 28 septembre 2014),
Montreuil : Éditions Gourcuff Gradenigo.

- Baird, B. (1965), *L'art des Marionnettes*, Trad. de Jeanne Fournier-Pargoire, Paris: Éditions Hachette.
- Barr, A. H. et Museum of Modern Art (1966), *Cubism and Abstract Art*, New York : Museum of Modern Art.
- Baudrillard, J. (2011[1981]), *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, Coll. Débats.
- Blattner, G. (1929), *Théâtre Arc-en-Ciel* [Programme]. Fonds d'archives privé, Collection privée de Claude Bernès, Paris.
- Blok, A. et Abensour, G. (1982) *La Baraque de Foire Œuvres dramatiques*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, Coll. Classiques Slaves.
- Boie, B. (1979) *L'Homme et ses Simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris : Librairie José Corti.
- Boissonouse, J. (date inconnue) *La vie des poupées L'Art Décoratif. Beaux-Arts*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Bordes, J. (2010) Building the Avant-garde through Play : Nineteen-century Commercial Toys derived from Educational Programmes, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 16-53.
- Bougault, V. (1996), *Paris Montparnasse à l'heure de l'art moderne, 1910-1940*, Paris : Éditions P. Terrail.
- Bowl, J. E. (2003), The Marionettes of Alexandra Exter, Jean Chauvelin (dir.), *Alexandra Exter : monographie*, Chevilly-Larue (France) : Éditions Max Milo, p. 284-303.
- Bridet, G. Tomiche, A. *Genre et Avant-gardes* (2012) Villetaneuse : Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires Paris : L'Harmattan.
- Brosterman, N. (1997) *Inventing Kindergarten*, New York: H.N. Abrams
- Brun, M. (date inconnue [vers 1953] Trotsky, le "Corbeau Noir" vint chez Marie Vassilieff où l'on pouvait manger pour 65 centimes [source anonyme], p.14-15. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Brunhammer, Y. (1991), *Arts décoratifs des années 20*, Paris : Éditions Seuil : Éditions du Regard.

- Carrouges, M. (1976), *Les Machines Célibataires*, Paris : Chêne.
- Cendrars, B. (2005 [1947]) *Anthologie nègre*, version annotée de Christine Le Quellec Cottier, Paris : Denoël, Coll. Tout autour d'aujourd'hui, 10.
- Centre Paul Klee et Hopfengart, C. (dir.) (2006), *Paul Klee : hand puppets*, Ostfildern : Hatje Cantz New York : Distribution North America.
- Charles, G. Ateliers Martine, Paris (1923) *Exposition Marie Vassilieff. Poupée, sculpture, peinture*, [Livret d'Exposition]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Chuchvaha, H. (automne 2012), The Golden Fleece, dans *The Art of printing and the Culture of the Art Periodical in Late Imperial Russia (1898-1917)*, Thèse de doctorat non publiée, Université d'Alberta, p. 124-195.
- Clifford, J. (1998), *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Trad. Marie-Anne Sichère, Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts, Coll. Espaces de l'art.
- Conio, G. (2001), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.
- Corvin, M. (1976) *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, le laboratoire Art et Action*, Lausanne : L'Âge d'Homme La Cité, Coll. Théâtre Années Vingt.
- Davenne, C. (2004), *Modernité du Cabinet de curiosité*, Paris : L'Harmattan.
- Delage, R. (1981) Un compositeur à redécouvrir : Claude Duboscq musicien mystique et devancier d'un théâtre nouveau *Chant Choral*, 29. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- De la Mata, G. G. (date inconnue) *Sensations d'Art*, Les poupées de Maria Vassilieff [Source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Depretto, C. (2004). Quelques traits spécifiques du symbolisme russe *Cahiers du Monde russe*, 45 (3-4), p. 579, Récupéré de <http://monderusse.revues.org/2676>
- Deroyer, M. (16 février 1932) Marie Vassilieff délaisse ses poupées... et s'intitule "bonne à tout faire", [Source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

Dhérelle (26 mai 1930) Les Marionnettes elles aussi ont leur théâtre d'avant-garde
Paris midi. Fonds d'archives *Gallica Bibliothèque numérique*, Bibliothèque
 Nationale de France, Récupéré de
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452778f.r=Geza+Blattner.langFR>

Dianou, A. (1925), Chez Rolande, Paris (1925-1926), *Marie Vassilieff expose ses
 Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités*, [Livret de l'Exposition]. Fonds
 d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

Dormoy, M. (juillet-décembre 1930) Poupées nouvelles *Art et décoration*.
 Bibliothèque nationale de France/ Gallica bibliothèque numérique. Récupéré
 de www.gallica.bnf.fr

Egide, F. (date inconnue) La Pensée artistique de Claude Duboscq, dans *La Société
 des Amis de Claude Duboscq* (dir.), Récupéré de
http://www.claudeduboscq.com/catalogue_publication.html

_____. (date inconnue), Le Drame Lyrique. La dramaturgie chrétienne, dans
La Société des Amis de Claude Duboscq (dir.), Récupéré de
http://www.claudeduboscq.com/catalogue_publication.html

Encyclopedie Britannica (dir), Kasperle *Encyclopédie Britannica* [En ligne].
 Récupéré de <http://www.britannica.com/topic/Kasperle>

Escola, M. (2002), *Le Tragique* [Extrait], Paris : Flammarion, Coll. GF. Corpus.
 Récupéré de
http://www.fabula.org/atelier.php?Catharsis_d%27Aristote_%26agrave%3B_Freud

Fonds Constantin Brancusi (BAL P 10 9229 GF), Bibliothèque Kandinsky, Centre
 Pompidou, Paris.

Fonds Delaunay (10575), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

Fonds général (BAL P2 730), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

Fonds général, Reportages au Centre Pompidou (2996 01 15), Bibliothèque
 Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

Fonds Larionov (Imprimés divers) et Fondss Delaunay, Bibliothèque Kandinsky,
 Centre Pompidou, Paris.

- F.R. (31 janvier 1929), Théâtre populaire d'Onesse *La France du Sud-Ouest*, dans Solange Prim-Goguel (septembre 1982) *Marie Vassilieff de l'avant-garde aux modes (1907-1937)*, Mémoire de maîtrise non publié, Université Paris I. p. A90.
- Gervais, A-C. (1947) Geza Blattner. La Naissance et l'évolution du Théâtre de Marionnettes "Arc-en-ciel" *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris : Édition Bordas.
- Goffman, E. (1991) *Les Cadres de l'expérience*, Paris : Éditions de Minuit.
- Gonnard, C. et Lebovicci, E. (2007), Réseaux de femmes *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris : Hazan.
- Graham, D.J. (Janvier 2013) An audience of the scientific age: "Rossom's Universal Robots" and the production of an economic conscience *Grey room* (50), p. 113-142.
- Gray, C. (2003), *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Paris : Thames & Hudson.
- Grazioli, C. (2012), Un "jeu pur" de marionnettes. La collection de Félix Klee à Berne, dans *Puck, la marionnette et les autres arts. Collections et collectionneurs*, (19), p. 137-148.
- Guitard, P. (16 février 1927) Les spectacles. Ceux des rues sans joie au bal de la « Misère Noire » [Source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Hamon-Siréjols, C. (2004 [1992]) *Le Constructivisme au Théâtre*, Paris, Éditions du CNRS.
- Héberto, J. [Préface] (1924), Les Ballets Suédois, dans *L'Art Vivant*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Hemus, R. (2009) *Dada's Women*, London, New Haven: Yale University Press.
- Hennion, A. et Latour, B. (1993) Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme, *Sociologie de l'art*, 6, p. 7-24.
- Hobsbawm, E. (2008) *L'Âge des extrêmes : Histoire du court XX^e siècle 1914-1991*, Bruxelles: Éditions A. Versailles Paris : Le Monde diplomatique.

Hoch, M. (2010) Toys and Art. Interdependency in the Modern Age, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 106-179.

_____. (2012) Performing the modern swiss puppets, Juliet Kinchin (dir.) *Century of the child: Growing by design 1900-2000*, Catalogue d'exposition (New York, Museum of Modern Art, 29 juillet – 5 novembre 2012), New York: MoMA, p. 63-65.

Hoffmann, A., Hoffman, V. et Khatsenkov, G. (2010), Musée du Montparnasse, *Les artistes russes hors frontière*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Montparnasse, 21 juillet – 31 octobre 2010), Paris : Éditions Paradox.

Hopfengart, C. (2006), Hybrid Creatures – Kee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater, dans Centre Paul Klee et Hopfengart, C. (2006), *Paul Klee : hand puppets*, Ostfildern : Hatje Cantz New York : Distribution North America.

Houri, B. (1998) Marie Vassilieff (1884-1957), dans *Marie Vassilieff dans ses murs*, [Programme de l'Exposition]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

Jurkowski, H. (1988) La Marionnette Littéraire. De Maeterlinck à Ghelderode, Institut national de la marionnette (dir.), *L'Avant-garde et la marionnette*, Paris : L'Âge d'Homme, Coll. Puck 1.

_____. (1991), *Écrivains et marionnettes, quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières (France) : Institut International de la Marionnette, p. 34-43.

_____. (1998) *Essential Values A History of European Puppetry Volume Two: The Twentieth Century*, 2, Lewiston: The Edwin Mellen Press.

_____. (2000), *Métamorphose : La Marionnette au XX^e siècle*, Charleville-Mézières : Institut International de la marionnette, Coll. Recherche.

Kinchin, J. (dir.) (2012), Museum of Modern Art, New York. Introduction, dans *Century of the child: Growing by design 1900-2000*, Catalogue d'exposition (New York, Museum of Modern Art, 29 juillet – 5 novembre 2012), New York: MoMA.

Kirkham, P. (1996) *The Gendered Object*, Manchester : Manchester University Press.

- Koda, H. (2007), *Poiret*, New York: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2013), Childhood and Modernist Art *Libri&Liberi*, Université de Tübingen, 2(1), p. 11-28.
- La Société des Amis de Claude Duboscq (dir.) *S'accorder à l'harmonie du monde* cité dans Francis Égide, *Le Drame Lyrique. La dramaturgie chrétienne* La Société des Amis de Claude Duboscq. [En ligne], p. 18. Récupéré de http://www.claudeduboscq.com/catalogue_publication.html
- Lambert, J. (2014) *De Montmartre à Montparnasse : la vraie vie de bohème : 1900-1939*, Paris : Les éditions de Paris.
- Latour, B. (2006), Paris ville invisible : le plasma, dans Christine Macel, Daniel Birnbaum, Valérie Guillaume (dir), Centre Pompidou (2007), *Airs de Paris, 30 ans du Centre Pompidou* [Catalogue d'exposition], p. 260-263.
- _____. (2010) Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question », dans Madeleine Akrich (dir.), *Débordements. Mélanges offerts par Michel Callon*, Paris : Les Presses de l'École des Mines, p. 257-268.
- Le Fèvre, G. (avril 1925) L'Exposition des Arts décoratifs *L'Art Vivant*, Numéro Spécial 8, Bibliothèque Kandinsky (P 577), Paris.
- Lista, G. (1976), *Le Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Loubier, P. et Ninacs, A. (dir.) (2001), *Les Commensaux : quand l'art se fait circonstances = When Art becomes Circumstance*, Montréal : Québec, Centre des arts actuels SKOL.
- Loubier, P. (2002) Un art à fleur de réel: considérations sur l'action furtive *Inter: Art actuel*, (81), p. 12-17.
- M.K. (16 novembre 1927), article sans titre *The Queen*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Manson, M. (1983), La poupée, objet de recherches pluridisciplinaires: bilan, méthodes et perspective *Histoire de l'éducation*, (18), p. 1-27.

- Marcadé, J-C. et Marcadé, V. (1983) *L'avant-garde au féminin : Moscou- Saint-Petersbourg- Paris 1907-1930*, Paris : Artcurial.
- Marcadé, V. (1972) *Le renouveau de l'art pictural russe*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- _____. (1990), *L'Art d'Ukraine*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Malardot, P. (septembre 1926), *Marie Vassilieff La Femme de France*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Martel Lasalle, G. (2010), *Le monde en représentation dans L'Auto Sacramental Le Grand Théâtre du monde de Pedro Calderon de la Barca: La Figure du Theatrum mundi prise comme matière dramatique*, Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec à Montréal.
- Martin, J-H. et Naggar, C. (1991 [1979]) Paris-Moscou, artistes et trajets d'avant-garde, dans Gunnar Pontus Hultén P. et Centre Pompidou (dir.), *Paris, Moscou 1900-1930*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou 21 mai – 5 novembre 1979), Paris : Centre Pompidou, p. 24-36.
- Michaud, E. (1978), *Le Théâtre au Bauhaus*, Lausanne : La Cité/L'Âge d'Homme.
- _____. (1988), « Des Hommes sans égoïsme ». Marionnettes au Bauhaus, dans Brunella Eruli (dir.) *L'Avant-garde et la marionnette* Paris : L'Âge d'Homme/ Institut national de la marionnette, Coll. Puck (1), p. 60-64.
- Mikol, B. (1989) Figures d'Art. Les Marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach, Institut national de la marionnette (dir.), *Les plasticiens et les marionnettistes*, Paris : L'Âge d'Homme, Coll. Puck (2), p. 44-51.
- _____. (1989) Sur le Théâtre de marionnettes de Sophie Taeuber, dans Pagé, S. et Billeter, E. (1989), *Sophie Taeuber*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 15 décembre 1989 – 18 mars 1990, Lausanne au Musée cantonal des beaux-arts, 30 mars – 13 mai 1990), Paris : Éditions des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 59-66.
- Mitter, P. (décembre 2008), Interventions : Decentring Modernisms Art History and Avant-garde Art from the Periphery *The Art Bulletin*, 90 (1), p. 531-548.
- Nochlin, L. (1993[1971]). Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?, dans *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Nîmes: Jacqueline Chambon.

- Office du Tourisme et des Congrès (dir.), Culture *Paris-Info*, Récupéré de <http://convention.parisinfo.com/actualites/ouvertures-et-fermetures/culture>
- Oxford Press University (dir.) (2010), Petrushka *The Oxford Dictionary of Dance*, ed. 2, Oxford : Oxford Press University. Récupéré de www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca
- Pagé, S. et Billeter, E. (1989), *Sophie Taeuber*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 15 décembre 1989 – 18 mars 1990, Lausanne au Musée cantonal des beaux-arts, 30 mars – 13 mai 1990), Paris : Éditions des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Parker, R. et Pollock, G. (1981) *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York: Pantheon Books.
- Parker, R. (2010), *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres : I.B. Tauris.
- Parpoil, C. et Couderc, G. (2011), *Paul Poiret couturier-parfumeur*, Catalogue d'exposition (Grasse, Musée International de la parfumerie, 7 juin – 30 septembre 2013), Paris : Somogy, Grasse : Musée International de la parfumerie.
- Pastré, O. (1989) Attention : un taylorisme peut en cacher un autre, Maurice de Montmollin et Olivier Pastré (dir.), *Le Taylorisme*, Paris : Éditions La Découverte, p. 23-32.
- Péan, V. (2001) Le va et vient des plasticiennes entre travail artistique et travaux domestiques : L'art textile par ses créatrices *Vers une sociologie des œuvres* T.2, Paris/Montréal : L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, p. 327-340.
- Pérès, C. (2010) The Child art the Heart of the Modern Utopia , dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*, Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 54-105.
- Pitre, M-C. (2011), *Quand l'art rencontre l'industrie, ou, "L'impossible conciliation des inconciliables"*, Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec à Montréal.
- Plassard, D. (1992 [1989]) *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Thèse de doctorat publiée, Paris : Université de Paris III, Coll. Théâtre des années 20.

- _____. (2005) En entrant dans la Maison des Visions : la Surmarionnette et ses modèles antiques *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (37), p. 30-44.
- Poletti (dir.) (2006), Le réalisme en Europe *L'Art au XX^e siècle : 1. Les Avant-gardes*, Paris : Éditions Hazan, Coll. Guide des Arts.
- Polissadiw, W. (6 décembre 1926), La Misère Noire *Les Flèches Cyrilliennes*. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Pollock, G. (2007) Des Canons et des Guerres culturelles *Les Cahiers du Genre*, Paris: L'Harmattan.
- _____. (2010) The Missing Future : MoMA and Modern Women, dans Cornelia H. Butler, Alexandra Schwart (dir.), *Modern Women, Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art.
- _____. (automne 2010), Moments and Temporalities of the Avant-Garde « in, of, and from the Feminine » *New Literary History*, 41 (4), p. 795-820.
- Pontus Hultén, K. G. (dir) (1980), *Les Réalismes 1919-1939*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981 et Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 mai – 30 juin 1981), Paris : Centre Georges Pompidou.
- Pospelova, Y. (2007), *Le « balagantchik » de Marie Vassilieff (1884-1957) et son Œuvre dans le contexte de l'art contemporain*, Thèse de doctorat non publiée, Université Paris-Sorbonne.
- Price, S. (1995) *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts.
- Prim-Goguel, S. (septembre 1982) *Marie Vassilieff de l'avant-garde aux modes (1907-1937)*, Mémoire de maîtrise non publié, Université Paris I.
- Read, G. (2014) Hearing the Voices of the Universe: Choral Theatre *Modern Architecture in Theatre: The Experiments of Art et Action*, New York: Éditions Palgrave-Pivot.
- Rhodes, C. (1997), *Le Primitivisme et l'art moderne*, Trad. par Mona de Pracontal, Paris : Thames and Hudson, Coll. Univers de l'art.
- Ricotti, M., Prampolini, E. (1927) *Programme du Theatre de la pantomime futuriste*.

Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.

- Rugh T. F. (1981) Emmy Hennings and the emergence of Zurich dada *Woman's Art Journal*, 2 (1), p. 1-6.
- Salmon, A. [préface] Galerie Barbazanges de Paris (1923) *La Collection particulière de M. Paul Poiret : Exposée du 26 avril au 12 mai chez Barbazanges*, Réserve (RLPF 7979), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.
- Sàndor Tòth, G. (2001), *Sandor A. Toth peintre, marionnettiste à Montparnasse. Origines de la marionnette comme art d'avant-garde à Paris en 1929 et son influence en Hongrie*, Paris : Éditions L'Harmattan.
- Sanvoisin, G. (date inconnue) Grande Artiste Marie Vassilieff magicienne des poupées, ne va plus à son atelier pour éviter les frais de métro [source anonyme]. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Scott, J. (1998) *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme* [Trad. française], Paris : Albin Michel.
- Segré, M. (2001) De l'objet décoratif à l'« œuvre », *Vers une sociologie des œuvres* T.2 Paris/Montréal : L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, p. 135-158.
- Smolik, N. (1998) *Mir Isskustva Les débuts de la Modernité russe Saint-Petersbourg 1899 L'art de l'exposition*, Paris : Éditions du regard, p. 35-43.
- Sofio, S. et al. (2007), Les arts au prisme du genre : la valeur en question *Cahiers du Genre*, 2 (43), Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm>
- Sparke, P. (2010) *As long as it's Pink : The sexual politics of taste*, Halifax : Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Spurling, H. (2005) *Matisse the master : A life of Henri Matisse. The Conquest of Colour, 1909-1954*, New York : 1st American Edition.
- St-Gelais, T. (printemps-été 2010) Elles[a]centrepompidou : Une nouvelle histoire? *Esse* (69). Récupéré de <http://www.esse.ca/fr/elles-centrepompidou-une-nouvelle-histoire>
- Theimer, F. (2009), *Répertoire des marques et des cotes des poupées françaises*, Toucy : Éditions Polichinelle.

- Theimer, F. et Theimer, D. (2009) *Panorama des Poupées Parisiennes*, Paris : Polichinelle.
- Thuderoz, C. (2006), *Histoire et sociologie du management : doctrines, textes, études de cas*, Lausanne : Institut national des sciences appliquées de Lyon, Coll. des sciences appliquées de l'INSA de Lyon.
- Turner, C. (2010) *Childwood Regained : Art Toys for children*, dans Philip Sutton (dir.), *Toys of the avant-garde*. Catalogue d'exposition (Málaga, Museo Picasso, 4 octobre 2010 – 30 janvier 2011), Málaga : Museo Picasso, p. 298-335.
- UNIMA (dir.), *Historique Union Internationale de la Marionnette*. Récupéré de www.unima.org/fr/unima/historique/#.Vd4UhJfQ7MA
- Vassilieff, M. (décembre 1925) *Mes poupées Montparnasse*, 42. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- _____. (1929) *La Bohème du XX^e siècle*, Mémoires de l'artiste (document tapuscrit non publié) 1, p. 9. Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- _____. (3 février 1932), Correspondance détaillée (Pi- Q B17), Fonds Brancusi (Boîte 30), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.
- _____. (1938), *La Bohème du XX^e siècle*, v. 2 (manuscrit non publié). Fonds d'archives privé, Collection Claude Bernès, Paris.
- Vergine, L. (1982), Palazzo Reale, Milan, Italie (1980) *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940, femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Trad. De Mireille Zanuttini, Catalogue d'exposition (Milan, Palazzo Reale, février 1980), Paris : Éditions des Femmes.
- Vitale, E. (1989), *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Wagner, R. ([1849-1850] 1908), *L'œuvre d'art de l'avenir Œuvres en prose*, Trad. de l'allemand par J-G Prod'Homme et Dr. Phil. F. Holl, T. 3, Paris : Librairie Ch. Delagrave.
- Williams, R. (1977) *Traditions, Institutions, and Formations Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

_____. (2009) La politique de l'avant-garde *Culture et matérialisme*, Paris : Les Librairies Ordinaires.

Zapperi, G. (24 mars 2010) Neutraliser le genre ? *La Revue Internationale des Livres et des Idées*. Récupéré de <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=512>